الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العـدد 109 شتـاء 2002 السـنة السـابعة و العشـرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 109 شتاء 2002 السنة السابعة و العشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س او ١٠ دولارات اميركة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س او ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيا

أعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات :

باسم أمانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ المزة أوتستراد ـ ص.ب : 3230

هاتف : 6117242-6117243-6117240

6117243

البريد الإلكتروني :

Email : unecriv@net.sy

aru@net.sy

الانترنيت :

http://www.awu-dam.org

تنويـــه

تعـــتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصـــل الأجنبـــي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلـــف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

□□

الافتتاحية

اللغة كتجسيد: للإيديولوجيا

بقلم رئيسة التحرير:
▪ د.بثينة شعبان ▪

يصدر هذا العدد من مجلة الآداب الأجنبية في ظرف تاريخي تلعب الكلمة به دوراً لا يقلّ أهمية عن دور الرصاصة؛ غير أن دور الكلمة يحتاج إلى علم وذكاء وتخطيط واستخدام أمثل. وللأسف فإن العرب اليوم هم المستهدفون في هذه الحملة اللغوية التي تهدف إلى تقويض حقوقهم وصياغة آرائهم عن أنفسهم بالطريقة التي يرتئيها أعداؤهم. فقد رأيت في اللغة الإعلامية التي تروج لها وسائل الإعلام الغربية عن الصراع العربي ــ الصهيوني وأحداث الانتفاضة خطراً كبيراً يساهم إلى حدّ كبير في إضعاف الموقف العربي وإطلاق يد المحتل لينقل للعالم وجهة نظره عن هذا الصراع ويشوّه الحقائق بالشكل الذي يرتئيه. وظهرت هذه المشكلة بشكل جلي منذ بدء انتفاضة الأقصى وتضاعف مداها وأثرها بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتحدة.

فقد عمدت إسرائيل ومنذ بدء الانتفاضة إلى تغييب حقيقة الاحتلال والاستيطان وركزت في أخبارها على "طرفين"، أي الإسرائيلي والفلسطيني وعلى "تصادمات" و"مواجهات" و"اشتباكات" و"عنف"، اللغة

التي توحي بأن هناك طرفين منخرطين في حرب وأنهما متساويان في القدرات والحقوق، إذ لا يوجد معتد ومعتدى عليه ولا يوجد قاتل وضحية. ولذلك ركزت إسرائيل أيضاً على مصطلح "دائرة العنف"، كي تسقط من اللغة الإعلامية المتداولة، ومن لغة التصريحات السياسية والبيانات الدولية، مصطلحات قانونية مثل "العدوان" و"الاحتلال" و"الاستيطان" وبدلاً من أن يطالب العالم بانتهاء الاحتلال أصبح يتحدث عن أمور تظهر أن سبب الأزمة هو "العنف الفلسطيني" وحسب، مثل التركيز على "شحنة الأسلحة" و"العمليات الاستشهادية"، و"الموقف من عرفات" والخ...

وقد وصل الدهاء السياسي، في مقاربة وصف مايجري على أرض الواقع حداً أصبحت اللغة الإعلامية التي تصف الحدث بديلاً عن الحدث ذاته، الأمر الذي أطلق أيدي الاحتلال في ارتكاب الجرائم، كما تشتهي نفوسهم الحاقدة، فدمروا آلاف البيوت، وقطعوا مئات الآلاف من الأشجار وقتلوا المئات وجرحوا عشرات الآلاف دون أن يحرك العالم ساكناً وأحياناً دون أن يسمع هذا العالم أو يرى فظاعة وفداحة ما يجري، وفي الشهر الأول من هذا العام، قدمت لنا الأخبار مثلاً عن أن ما يجري ليس محط قلق المرتكبين ولكن الإعلام عنه هو المشكلة. وبدا هذا واضحاً في الضجة التي أثارها الكاتب الفرنسي والذي كان رجل استخبارات في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي وتحدث في كتاب عن اعتقال الجزائريين وتعذيبهم على أيدي القوات الفرنسية، وهبت عاصفة هوجاء في فرنسا ليس ندماً على ما حدث أو اعتذاراً عن الماضي، بل لأن الجنرال ساسيرو قد كتب عن أحداث "الاعتقال والتعذيب" ولم يكن من المفترض أن يكشف النقاب عن هذه الجرائم.

إن مـــا يعنيه هذا كله هو أن الكلمة قد وصلت ساحة الوغى وأنها أصـــبحت اليوم من أمضى الأسلحة التي يستخدمها المتحاربون، وكم يحـــزّ في نفسي أن العرب الذين سبقوا العالم إلى التفنن باللغة والشعر والبيان يقفون اليوم متلقين للمعلومة واللغة التي تصيغ ليس المصطلح فقـــط، وإنمـــا الفكـــر و الموقـــف. وتشـــهد اللغة الإنكليزية كل يوم مصـــطلحات جديـــدة تواكـــب التفوق العسكري للغرب ومنطق القوّة وتهميشـــه للأطراف والحضارات وقضايا الشعوب الأخرى. وللأسف فإن بلدان العالم الثالث، ومن ضمنهم العرب والمسلمون، يترجمون هذه المصطلحات التي صيغت بطريقة تقوّض حقوقهم وتضعهم في صفوف المتهمين والمتلقين دون أن يكون لهم أي تأثير في الحدث أو في خلق المصطلح الذي يصف هذا الحدث.

فـــي هـــذا الســـياق تحاول مجلتنا "الآداب الأجنبية" في هذا العدد مواكبة هموم الساعة فتقدم للقارئ العربي ثلاث مقالات عن اللغة ذات صلة وثيقة بما يجري اليوم من استخدام واستغلال للغة من أجل تحوير معـــنى وموقـــف وبالنتـــيجة مـــن أجل تعزيز موقف سياسي أو حتى المساهمة في انتصار عسكري.

ففـــي المقال الأول بعنوان "اللغة والمعنى والتأويل" بقلم جوناثان كالـــر، تـــرجمة رشـــاد عبد القادر يجد القارئ مناقشة عميقة وهادفة لفرضـــيات مخـــتلفة عـــن دور اللغة والأقرب إلى ما نراه اليوم على الســـاحة السياســـية هي فرضية سابير- وورف اللذين زعما أن اللغة تحـــدد ما يمكننا أن نفكر به. فقد حاجج وورف أن هنود الهوبي مثلاً لديهم تصوّر عن الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية. ويبدو أنه لـــيس هناك طريقة للبرهان على أن ثمة أفكاراً في لغة وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن لدينا دليل قوي على

أن لغة ما تحدث أفكاراً "طبيعية" أو "عادية" تقتضي مجهوداً خاصاً في لغة أخرى.

ويناقش المقال أن التراكيب اللغوية هي أيضاً أعراف لغة وليست طبيعية أو لا غنى عنها وأن اللغة ليست اصطلاحاً يقدم نعوتاً للمقولات الموجــودة سابقاً، بل إنها تولد مقولاتها الخاصة بها. ولكن يمكن حمل المتحدثيــن والقراء على أن يروا عبر خلفية لغتهم ومن خلالها ، كي يروا واقعاً متبايناً فالأعمال الأدبية تستكشف خلفية الطرائق المعتادة في التفكــير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأن تلوي هذه الطرائق أو أن تعــيد تشكيلها مبيّنة لنا كيف نفكر في شيء لم تأخذه لغتنا سابقاً بالحســبان، وترغمــنا على أن نعنى بالمقولات التي نرى من خلالها العــالم على نحو غير مفكر به، ومن ثم فإن اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا ــ المقولات التي يُجاز للمتحدثين أن يفكروا بها ــ وكذلك موقع مساءلتها أو نقضها على حدّ سواء.

وفــي مقال "حقل فوكو" بقلم تشارلز ليمرت ترجمة خالدة حامد، نشــهد مناقشــة غنية وعميقة للصفات التي ألصقها القراء بفوكو بأنه ماركســي وبنيوي وسيميائي واختلاف هذه الصفات عما يقدمه فوكو وعمــا نواجهــه فــي كتاباته وإذا كان لابدّ من قراءة المقال فإن أحد الاستنتاجات عن فوكو يعبر إلى حدّ ما عن جدية وشمولية ودقة النقاش حيث نقرأ في سياق المقال ما يلي:

فوكــو ــ الحدث: إن إطلاق اسم الحدث "event" على فوكو لا يعنــي الاحــتفاء بــه، أو جعله أكثر مما هو عليه، بل يعني دراسته بمصــطلحاته الخاصة، فهو يرفض التاريخ التقليدي للأحداث الكبرى (الحــروب والمعاهدات والاتفاقيات الدبلوماسية وما إلى ذلك)، ويقترح بــدلاً مــنه تاريخاً يضفي صفة الحياة على الفهم الاعتيادي للأحداث

التاريخـيـة فـنجده يهـتم بالأحداث القليلة الشأن في التاريخ أكثر من اهتمامه بالأحداث الكبرى: إذ يُعنى بالروايات المنسية، بتقرير ما عن جـريمة، بقصـة خنثوية... فالحدث لا يُقاس بما يحمله من معنى أو أهمـية، بل بمكانته في مجال القوة الاجتماعية... يرفض فوكو مثالية الـتاريخ التقلـيدي ووضعيته وخطبته.... إلا أن فوكو ليس ماركسياً وعضواً في مدرسة "الحوليات" وتلميذاً لألتوسير فحسب، بل يعمل في فضـاء نسـجه هؤلاء الثلاثة. فتراه يتحدث حينما يصمتون، ويصمت حالما يتحدثون فيما بينهم ويجتاز الحد الفاصل بين ما قيل The said ومـالم يُقَلْ The unsaid لغرض إعادة توطيد حدود أخرى لابد من انتهاكها. وهو حينما يسأل ما اللغة؟! إنه لا يسأل عن معنى اللغة أو ماهيـتها، أو شكلها بل عن وجودها ووظيفتها وممارستها. وباستثناء دراساته التاريخية في "الكلمات والأشياء"، تنطبق سيميائيته على الأدب علـى نحـو وافٍ تقريـباً، فـالأدب هو ما أشير له في نهاية العصر الكلاسيكي بوصفه الممارسة الغريبة للغة التي جلبت اللغة إلى الخواء Void علـى أيـدي سـاد ونيتشه وروسيل وآرتو ومالارميه. "نحن نـدرس العبارات عند الحد الذي يفصلها عن مالم يُقَل... ويرى فوكو أن وضـعية الأدب ليست شكله، بل هي قدرته على دفعنا إلى مواجهة العلاقـة بيـن اللغة والحياة الإنسانية؛ إذ بمقدور الأدب أن يقودنا إلى الصمت الذي يجعل الخطاب ممكناً..!

ومواقفنا من الواقع، تشكل اليوم الإيديولوجيا السياسية التي تعمل مراكـز الأبحـاث والمفكـرون على تطويرها وتوظيفها، كل لخدمة أهدافه.

وفي إطار موازٍ يترجم محمد علي الأشقر مقالاً ذا صلة عن "لغة إسـبانيا المستعربة وأصول اللغة الإسبانية"، للكاتب الإسباني رامون

منندث بيدال.

وبالإضـــافة إلى باب المقال المتميز في هذا العدد يحمل هذا العدد للقـــارئ العزيـــز باقة متميزة من القصص وأخرى من قصائد الشعر العالمـــي ومسرحية شعرية ممتعة حقاً بعنوان "الفارس البخيل" للكاتب الروســـي الكسندر بوشكين وترجمة عدنان جاموس، كل ما نرجوه هو أن نكـــون قـــد وفقنا في أن نضع بين يدي القارئ العربي عدداً ممتعاً ومفـــيداً يساهم بشكل ما في انخراط أكبر للقارئ في الحوارات الدائرة حـــول اللغة والثقافة والعالم؛ هذه الحوارات التي أصبحت من الأهمية بمكـــان الـــيوم بحيـــث أصبحت رديفاً مباشراً للأيديولوجيا والصراع السياسي وحتى العسكري الدائر في العالم.

□□□

أ- المقـــال

1- اللغة والمعنى والتأويل.....................بقلم: جوناثان كالِر

ترجمة: رشاد عبد القادر

2- حقل فوكو ، ....بقلم: ماري إيلين أفريل،

ترجمة: خالدة حامد

3- لغــةُ إســبانية المســتعربَة وأصنــول اللغــة الإســبانية ،

بقلم: رامون منِندث بيدال

ترجمة: علي إبراهيم الأشقر

4- المسرح منذ عام ألف وتسعمائة وأربعين. بقلم: لاغارو ميشار.،

ترجمة: سلوى الباني

اللغة. والمعنى، والتأويل.

جوناثان كالِر

■ ت:رشاد عبد القادر ■

هل الأدب ضَرْب خَاصّ من اللغة أمْ استخدام خَاص لها؟ هل هو اللغة، وقد نُظِّمَتْ بطرق مُمَيَّزة، أمْ اللغة وقد أُضْفِيَ عليها امتيازات خاصّة؟

لـيس ثمـة جدوى لإيثار هذا الخيَار أو ذاك: فالأدب يَنطَوِي على خصائص اللغـة وعلـى ضَـرْب خـاصّ من الانتباه لها على حد سواء. وكما تُظهِر هذه المساجلات، كانت الأسئلة المتعلقة بطبيعة اللغة وأدْوَارها وكيفية تحليلها، مركزية للـنظرية. ويمكن التركيز على بعض المسائل الرئيسية من خلال [تناول] مشكلة المعنى. فما الذي يَكتَنِف التفكير بِخصُوص المعنى؟

المعنى في الأدب

لنتناول بَيْتَيْ الشعر اللذين تعاملنا معهما قبل الآن بوصفهما أدَباً؛ قصيدة ذات بَيْتَيْن لــ"روبرت فروست":

THE SECRET SITS.
We dance in a ring and suppose.
But the Secret sits in the middle and knows.

مَـا "المعـنى" هـنا: فـي الواقع، ثمة اختلاف بين السؤال عن معنى نصٍّ (القصيدة كَكُلّ) وعن معنى كلمة. إذ يمكننا القول أنّ dance [يرقص] تعني "يؤدي سلسـلة من الحركات الإيقاعيّة النَمَطِيَّة"، ولكن مَا الذي يعنيه هذا النص؟ قد تقول

إنّ النص يُفيد [مَعنى] عَبَث الأفعَال البَشَريّة: فنحن نَلُفّ ونَدُور؛ وليس بوُسْعِنَا إلاّ الظَّـنّ supposing فحسب. وفضـلاً عن ذلك، مع سَجْعِه ومع ذاك الشعور بمعرفـته بما يقوم به، ينخرط هذا النص بالقارئ في سيرورة إرْبَاك وحَيْرَة بشأن الرقص والظَّنّ. إنّ ذاك التأثير؛ السيرورة التي يمكن للنص إثَارَتها، هو جزء من معـنى النص، إذَنْ، لدينا معنى كلمةٍ ومعنى نصٍّ أو تَحْرِيضَاته؛ وثَمَّةَ فيما بينهما مَا يمكننا أنْ ندعوه بـ"معنى منطوقٍ مَا: معنى فعل نطق هذه الكلمات في ظروف معينة. مَا الفعل الذي يُؤدّيه هذا المنطوق: **هل هو تَحْذير مثلاً، أمْ اعتراف، تَفَجُّع أمْ تَفَاخُر**؟ مَنْ هُمْ الـ"We" هنا، ومَا الذي يعنيه dancing في هذا المنطوق؟

إذَنْ، لا يمكنـنا التسـاؤل بَخصُوص "المعنى" وحده. ذلك أن ثَمَّةَ ثلاثة أبعاد للمعـنى أو ثلاثـة مسـتويات لها على أقلّ تَقْدير:معنى كلمة، ومنطوقٍ، ونصٍّ. فالمعانـي المحـتملة للكلمات تُساهم في معنى منطوقٍ وهو فعلٌ يقوم به مُتَحَدِّث. (وتَنْشَـأ معاني الكلمات، بدورها، من الأشياء التي قد تقوم بها في المنطوقات.). وأخـيراً، إنّ الـنصّ ـ الذي يُمثّل هنا مُتَحَدِّثاً مَجْهُولاً يقوم بهذا النطق المُبْهَم ـ شيءٌ بَنَاهُ مُؤلِّف، ومعناه ليس افتِرَاضاً بل هو مَا **يقوم به**، أو إمْكَانيّته لِيُؤثّر في القراء.

لديـنا ضُـرُوبٌ مختلفة من المعنى، ولكن يمكننا القول بوجه عام إنّ المعنى يستند إلى الاختلاف. إذْ لا نعرف مَا الذي يشير إليه We في هذا النص؛ فكل مَا نعرفه أنه مغاير لـ I، أو he, she, it, you, they فـwe مجموعة معينة غير محـددة تَشْتَمِل على أيّ مُتَحَدِّث نَعُدُّه مُتَضَمَّناً [في النص]. فهل يشتمل we على القـارئ أم لا يشـتمل علـيه؟ هل we كل شخص ما عدا الـ Secret، أم هو مجموعة خاصّة؟ إنّ مثل هذه الأسئلة التي لا تكون الإجابة عليها أمراً يسيراً، تُثَار في أيّ مسعى لتأويل القصيدة. ومَا لدينا هو التناقُضات والاختلاَفَات.

ويمكنـنا قول الشيء نفسه عن dance وsuppose. فما تعنيه dance هنا يسـتند إلى مَا نُغَايِرُهُ بها ("الرقص في حلقة" بوصفه نقيضاً لـ "المضيّ على نحو مسـتقيم" أو بوصـفه نقيضاً لـ " تلبُّث بالمكان" و Suppose بوصفه نقيضاً لـ Know. إنّ التفكـير بمعـنى هـذه القصـيدة هو مسألة اشتغال مع المتناقضات والاختلافات، وإضفاء مَضْمُون عليها، والاستدلال منها.

نظرية سوسير عن اللغة:

إنَّ لُغَةً مَا هي **نظام** من الاختلافات. هكذا يعلن **فرديناند دو سوسير**؛ اللُغويِّ السويسري في بدايات القرن العشرين، الذي كان عمله حاسماً للنظرية المعاصرة. فمَــا يجعــل كل عنصر من عناصر لُغَةٍ على ماهو عليه؛ ومَا يمنحه هُويَّته، هو [الخصــائص] المضــادَة بينه وبين العناصر الأخرى داخل نظام اللغة. ويَعْرِض **سوسير** مقارنةً: إنَّ قطاراً ــ وليكن القطار السريع الذي ينطلق في الساعة 8.30 ق.ظ. من لندن إلى أكسفورد ــ يستند في هُويَّته إلى نظام القطارات كما هو مُبَيَّن فــي الجدول الزمني [لانطلاقها]. لذا فإن قطار الــ(8.30ق.ظ.لندن ــ أكسفورد) مُمَــيَّز عن قطار الــ(9.30 لندن ــ كامبردج)، وعن قطار الــ(8.45 أكسفورد). الداخلــيّ. وما ينبغي أخذه في الحُسْبانِ ليس أيّ من السمات المادية لقطار معين: المُحَرِّك، والعَرَبَات، والطريق الصحيح، ومَجْمُوع العاملين، وهكذا ربما تفاوت كل مَــا تقــدم، بحســب [تفــاوت] أوقَات الانطلاق والوصول؛ وقد يتأخر القطار في الانطلاق وفي الوصول. إنَّ ما يَمنح القطار هُويَّته هو مكانه في نظام القطارات: فهــو هذا القطار [بِعينه] بوصفه يقف قبالة القطارات الأخرى. وكما يقول **سوسير** عــن العلامــة اللغويــة: "فــإن أكثر مِيْزَاتها دِقَّةً هو أنْ تكون مَا لا تكون عليه [العلامــات] الأخــرى."وعلى نحومشابه، قد يُكتَب الحرف b بطرق مختلفة عدة (تَفَكَّرْ في خَطِّ الناس المتباين)، مادامَ لا يَتِمَّ الخلط بينه والحروف الأخرى كــ L, K, وd. والأمــر الحاسم ليس شكلاً معيناً أو محتوى، بل الاختلافات التي تمكنه من أنْ يَدُلَّ على [....].

وفــي رأيِ **سوســير**، اللُغَــة نظام من العلامات، والواقعة الرَئِيسيّةَ هي ما يدعوهــا سوسير بالطبيعة الاتفاقية للعلامة اللغوية، ويَعْنِي هذا شيئين اثنين. أولاً، العلامــةُ (كلمــة، مثلاً)، جَمْعٌ بين شكلٍ ("الدال")، ومعنى ("المدلول")، ولا تستند العلاقة القائمة بين الشكل والمعنى إلى التشَابُه الطبيعي، بل تستند إلى العرف. فما أنا أجلس عليه يُدعى بــ"**كرسي** إلاَّ أنَه ربما دُعِيَ بشيء آخر [مختلف] تماماً؛ واب wab أو بــانس punce مــثلاً. وأنْ يكون هذا بدلاً من ذاك فهذا عرف في اللغة الإنكلــيزية أو قاعدة فيها؛ وسيكون له في اللغات الأخرى أسماء مختلفة تماماً. أمَّا الحــالات التــي تكون اِستِثْناءَات فهي الكلمات التي تحاكي أصواتها أصواتاً غير لغويــة [المحاكــاة الصوتيَة] حيث يبدو أنَّ الصوت يحاكي مَا يُمَثّله كــ bow –

wow أو buzz [نباح الكلب، يَـئِزّ]. غير أنّ هذا الأمر يختلف من لغة إلى أخرى: فنباح الكلب في اللغة الفرنسية هو: oua-oua ويَئِزّ هو bourdonner.

بل أنّ الأكثر أهمية لـ سوسير والنظرية الحديثة، هو المَظْهَر الثاني للطبيعة الاتفاقية للعلامة: فالدال (الشكل) والمدلول (المعنى) هما في حَدِّ ذاتهما تَقسيمَانِ عرفيان لمستوى الصوت ومستوى التفكير على التوالي. واللغة تفصل فيما بين مستوى الصوت ومستوى التفكير على نحو متباين. فاللغة الإنكليزية تُميِّز chair , cheer وchar على مستوى الصوت بوصفها علامات مُنفصلة ذات معانٍ متباينة، ولكن ليس بالضرورة أنْ تفعل ذلك؛فقد تكون ألفاظاً متباينةً لعلامة بمُفرَدها. أمَّا على مستوى المعنى. فتُميِّز اللغة الإنكليزية chair عن stool (كُرسيّ بلا ظَهْر)، إلاّ أنها تُجيز للدال أو المفهوم chair أنْ يشتمل على المقَاعِدِ التي لها ذِرَاعَانِ أو التي ليس لها ذِرَاعَان، وأنْ يشتمل على المقَاعِدِ القاسيةِ وتلك البَاذِخة؛ وهذان تباينان قد يكتنفان مفاهيم مُتَمَايِزة بكل معنى الكلمة.

ويُشَدِّد سوسير على أنّ لُغَةً مَا ليست "اصْطِلاَحاً" يَنُصّ على أسمائه الخاصة بـه للمقولات التي توجد خارج اللغة. وهذه نقطة ذات تَشعُّبَات حاسمة للنظرية الحديثة. فنحن نَنزِع إلى الافتراض أنْ لدينا المفردات dog و chair كيما نُسَمّي الكلاب والكراسي التي توجد خارج أيَّةَ لغة كانت. ولكن ـ يحاجج سوسير ـ إذا كانت المفردات تُمثّل مفهومات موجودة سابقاً، لكان لها المرادفات ذاتها من هذه اللغة إلى الأخرى، والحال أنها ليست كذلك البتة. فكل لغة هي نظام من المفاهيم إضافةً إلى الأشكال: نظام من العلامات المتعارف عليها التي تنظم العالَم.

اللغة والتَّفْكير

لقد كانت الكيفية التي ترتبط بها اللغة مع التفكير إحدى المسائل الرئيسة للنظرية الحديثة. فعلى طرف، تقف وجهة نظر الحس السليم في أنّ اللغة تُقَدِّم فقط الأسماء للأفكار التي توجد على نحو مُستَقِلّ؛ فهي تَعرِض طرائق للتعبير عن الأفكار الموجودة سابقاً. وعلى الطرف الآخر، تقف "فرضية سابير ـ وُورف"، وقد سُمّيت كذلك نسبة إلى لُغويَّيْنِ زَعَمَا أنّ اللغة تُحَدِّد مَا يمكننا أنْ نفكر به. حاجج وُورف أنّ هنود الهوبي ـ مثلاً ـ لديهم تصور عن الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية (وهكذا لا يمكن شرحه هنا!). ويبدو أنه ليس هنالك طريقة

للبرهان على أنّ ثمّةَ أفكاراً في لغةٍ وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن لدينا دَليل قوي على أنّ لغة مَا تَحْدث أفكاراً "طبيعية" أو "عادية" تَقْتضي مَجْهُوداً خاصّاً في لغة أخرى.

وكما أنّ الشفْرَة اللغوية نظريةٌ للعالَم. كذلك اللغات المتباينة تُقَسّم العالَم على نحــو متباين. فالمتحدثون باللغة الإنكليزية لديهم ‘pets’[1]؛ وهي مقولة لا يوجد مقابل لها في الفرنسية، مع أنّ الفرنسيين لديهم عدد مُبَالَغ فيه من الكلاب والقطط. وتجبرنا اللغة الإنكليزية على معرفة جنس رَضيعٍ بحيث نستخدم الضمير الصحيح للحديث عنه أو عنها (إذْ لا يمكنك أن تنادي طفلاً بــ"it"). تنطوي لغتنا ـــ إذن ـــ علــى أنّ الجــنس أمر حاسم (لذلك، ومما لا ريب فيه، نجد رَوَاجَ الملابس ذات الألــوان الزَهْرِيَّة والزرقاء للإشارة إلى المتحدث بالجواب الصحيح). غير أنّ هذا التميــيز اللغــوي للجــنس أمر لا غِنى عَنْهُ في أي حالٍ من الأحوال؛ ولا تجعل اللغات جميعاً من الجنس سمة فاصلة لحديثي الولادَة. والتّراكيب النحوِيّة هي أيضاً أعــراف لغة، وليست طبيعية، أو لا غِنى عَنها. فعندما نَطْمَح بِبَصَرِنا إلى السماء ونــرى حــرَكة الأجْــنحَة؛ تُمَكِّننا لغتنا من قولِ شيء مَا من قَبيل: "إنها تطير" "it's winging ـــ (كقولنا "إنها تمطر") ـــ بدلاً من قولنا "تطير الطيور" 'Birds are flaying'. وهــنالك قصــيدة مشــهورة للشاعر بول فيرلين تلعب على هذه التركيبة [النحوية]:

('Il pleure dans mon coeur Commeil pleut sur la ville').

(إنها تبكي في قلبي، مِثْلمَا تُمْطِر على البَلْدَة). ونقول:

It, s raining in town"

["إنهــا تُمْطِر في البلدة"]؛ فلماذا لا نقول: it,s crying in my heart [بدلاً من: it cries in my heart "إنها تبكي في قلبي"].

واللغــة ليســت اصْطِلاحاً يقدّم نعُوتاً للمقولات الموجودة سابقاً؛ بل إنها تُوَلِّد مقولاتها الخاصة بها، ولكن يمكن حمل المتحدثين والقراء على أنْ يَرَوْا عبر خَلْفِيَّة لغــتهم، ومــن خلالهــا، كي يَرَوْا واقعاً متبايناً. فالأعمال الأدبية تستكشف خَلْفِيَّة

---

[1] *الحيوانات المُدَلَّلة التي تُقْتنى للاستمتاع لا الاستفادة. ويُعبر عنها بالفرنسية* animal de compagnie.

الطـــرائق المعتادة في التفكير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأنْ تَلْوِي هذه الطـــرائق أو أنْ تعـــيد تشكيلها، مُبَيّنة لنا كيف نفكر في شيءٍ لم تأخذه لغتنا سابقاً بالحُسْبان، وتُرْغِمَنا على أنْ نُعْنَى بالمقولات التي نرى من خلالها العالَم على نحو غـــير مُفكَّر به. ومن ثَمَّ، فإنَّ اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا ــ المقولات التـــي يُجَاز للمتحدثين أنْ يفكروا بها ــ وكذلك موقع مسائلتها أو نقضها على حد سواء.

التحيل اللغوي:

يُمَـــيِّز سوســـير نظـــام اللغة (اللسان)، عن أمثلة مُعَيَّنة من الكلام والكتابة (الكلام). وتكمن مهمة علم اللُّغة، في إعادة بناء النظام الأساسي لِلُغة (النحو)، الذي من شأنه أنْ يجعل أحداث الكلام [الكلام المنطوق] أمراً ممكناً. ويكتنف هذا تَمييزٌ آخـــر بين الدراسة **التزامُنيَّة** لِلُغة (حيث يَتمّ التركيز على اللغة بوصفها نظاماً في لحظة زمنية مُعَيَّنة في الحاضر أو في الماضي)، والدراسة **عبر الزمنية** التي تنظر إلـــى المتغـــيرات التاريخية على عناصر معينة من اللغة.و أن تفهم لغةً بوصفها نظامـــاً يُـــؤَدِّي وظـــيفة هو أنْ تنظر إليها تزامنياً، محاولاً توضيح قواعد النظام وأعـــرافه، الـــذي يجعـــل مـــن أشكال اللغة ومعانيها أمراً ممكناً. ويمضي **نعوم تشومسكي** مُؤَسِّس القواعد التوليدية التحويلية، وهو عالم لغوي وأكثرهم تأثيراً في وقتـــنا الراهن، يمضي إلى أبعد من ذلك؛ ويحاجج أنّ مهمة علم اللُّغة تكمن في إعـــادة بـــناء"القدرة اللغوية" لِمُتَحَدِّثي اللغة الأصليين: المَقْدِرَة أو المعرفة الضمنية التي يكتسبها المتحدثون والتي تمكنهم من الحديث وفهم الجمل التي لمْ يَلْتَقُوها أبداً قبل الآن.

إذنْ، يـــنطلق علـــم اللغـــة مـــن الوقائع المتعلقة بشكل المنطوقات ومعناها للمتحدثين ويحاول شرحها. كيف يكون للجملتين التاليتين اللتين لهما الشكل ذاته ــ John is eager to please ــ و John is easy to please ــ معـــان متباينة لمتحدثي اللغة الإنكليزية؟ يعرف المتحدثون أنّ جون في الجملة الأولى يرغب بأن يُسر [الآخرين] وأنّ الآخرين في الجملة الثانية هم الذين يقومون بفعل المَسَرَّة. ولا يحاول اللغوي أنْ يكتشف "المعنى الحقيقي" لهذه الجمل، كما لو كان الناس على خطـــأ دائماً، وأنّ الجملة في العمق تعني شيئاً آخر. بل تكمن مهمة اللغويين في

وصف تراكيب اللغة الإنكليزية (هنا، من خلال افتراض مستوى أساسي للبنية النحوية)، حتى يشرحوا تباينات المعنى المصادق عليها، فيما بين هذه الجمل.

الشِعْرِيَّة مقابل الهرمنيوطيقا (علم التأويل):

وهنا ثَمَّةَ تمييز أساسي بين ضَرْبَيْنِ من المشاريع، كثيراً ما تَمَّ تجاهله في الدراسات الأدبية: يتناول أولهما المعاني ـ على غرار علم اللغة ـ بوصفها مَا ينبغي شرحه ويحاول أنْ يستنبط الكيفية التي تكون بها هذه المعاني ممكنة. وعلى نحو مغاير، يَنْطَلِق ثانيهما من الأشكال ويسعى إلى تأويلها، كي يقول لنا مَا تعنيه هذه الأشكال في الواقع. وهذا تَضَادّ بين **الشِعْرِيَّة وعلم التأويل** في الدراسات الأدبية. ففي حين أنَّ الشِعْرِيَّة تَنْطَلِق من المعاني المصادق عليها أو من التأثيرات وتُسَائِل عن الكيفية التي تَحَقَّقَتْ بها. (مَا الذي يجعل من هذه الفِقْرَة في رواية أنْ تبدو ساخرة؟ مَا الذي يحملنا على التعاطف مع هذه الشخصية على وجه التحديد؟ لِمَ تكون نهاية هذه القصيدة مبهمة؟) يبدأ علم التأويل من جانب آخرَ، بالنصوص ويُسَائِل عمّا تعنيه، حيث يسعى لاكتشاف تأويلات جديدة وأفضل [من السابقة]. كما أنَّ النماذج التأويلية تأتي من حقل القانون والدين، حيث يسعى الناس لتأويل نص مَوْثُوق به أو نص مقدس بغية اتخاذ قرار في كيفية القيام بفعل. ويقترح النموذج اللغوي أنه ينبغي على الدراسة الأدبية أنْ تَتَّخذ المسار الأول؛ مسار الشِعْرِيَّة، حيث تحاول فهم الكيفية التي تَحقّق بها الأعمال [الأدبية] التأثيرات التي تُحْدِثها، غيرَ أنَّ تقليد النقد الحديث قد اتَّخَذَ المسار الثاني علىنحوكاسِح، إذْ جعل مِنْ تأويل الأعمال الفردية العامل الحاسم في الدراسة الأدبية. وفي واقع الأمر، كثيراً مَا يجمع النقد الأدبي بين الشِعْرِيَّة وعلم التأويل، حيث يسائل عن كيفية تحقيق تأثير معانٍ أو لماذا تبدو نهاية مَا نهاية صحيحة (وكلتاهما مَسْأَلَتَان تتعلقان بالشِعْرِيَّة)، إلاَّ أنَّه يسائل أيضاً عمّا يعنيه بيت شعري معين، ويسائل عمّا تخبَرنا به قصيدة عن الشرط الإنساني (علم التأويل). لكن المشروعين مُتَمَايزان تماماً من حيث المبدأ، ولهما أهداف متباينة وضروب متباينة من الأدلَّة. إن اتخاذ المعاني أو التأثيرات نقطة انطلاق (الشِعْرِيَّة) يختلف جوهَرِيَّاً عن السعي لاكتشاف المعنى (علم التأويل).

وإذا اتَّخَذَتْ الدراساتُ الأدبية علمَ اللغة بوصفه نموذجاً، ستكون مهمتها

وصـــف "القدرة الأدبية" التي يكتسبها قراء الأدب. أمَّا الشعرية التي تصف القدرة الأدبـية فستركز علـى الأعـراف التي تجعل من البنية الأدبية والمعنى أمرين مُمكنَيْـنِ: ماهـي الشـفرات أو الأنظمة في العرف الذي يُمكن القراء من تحديد الأجناس الأدبية، وإدراك الحبكة، وخلق "الشخصيات"، من التفاصيل المبعثرة التي يقدمهـا الـنص، وتحديد الأفكار الرئيسية في الأعمال الأدبية، وتَتَبُّع نَوْع التأويل الرمزي الذي يُجيز لنا قياس مغزى القصائد والقصص.

قد يبدو هذا التماهي بين الشعرية وعلم اللغة مُضَلِّلاً، إذْ لا نعرف معنى عمل أدبـي مثلما نعرف معنى جملة John is eager to please [إنَّ جون تَوَّاقٍ لأنْ يُسِـرَّ الآخرينِ]، ومنْ ثَمَّ لا يمكننا أنْ نَعُدَّ المعنى بوصفه مُعْطًى بل ينبغي نشدانه. وممـا لا ريبَ فيه، أنَّ هذا أحد الأسباب التي جعلت الدراسات الأدبية تُفضِّل عِلم الـتأويل علـى الشـعرية في العصر الحديث (ويكمن السبب الآخر في أنَّ الناس يدرسـون الأعمال الأدبية بوجه عام لا لأنهم يَخصُّونَ وظيفة الأدب باهْتِمَامِهِم بل لأنهم يَعتقدونَ أنْ لدى هذه الأعمال أشياء مهمة تخبرهم بها ويرغبون بمعرفتها). إلاَّ أنَّ الشـعرية لا تقتضي أنْ نعرف معنى عمل مَا؛ فمهمتها هي شرح أيِّ معنى يمكنـنا المصادقة عليه: مثلاً، أنَّ هذه النهاية موفقة أكثر من تلك، وأنَّ هذا الجمع بيـن الصور في قصيدة، معقول ومفهوم على حين أنَّ جمعاً آخر لا يكون كذلك. وعـلاوة علـى ذلك، فإنَّ جزءاً حاسماً من الشعرية عبارة عن شرح للكيفية التي يشـرع بهـا القـراء في تأويل الأعمال الأدبية: مَا الأعراف التي تمكنهم من فهم الأعمـال [الأدبـية] كمـا يفهمونهـا. فعلى سبيل المثال، يُعَدّ ما دعوته بـ"المبدأ التعاونـي المَحْمِـيّ بإفـراط" العرف الأساسي الذي يجعل من تأويل الأدب أمراً ممكـناً: الافـتراض أنَّ المَصَـاعِب، والخَطَـل المائل للعِيان، والاستِطْرَادَات، واللاعَلاقيَّة لها كلها وظيفة وَثِيقَة الصِّلَةِ بالمَوْضُوع على مستوى معين.

القُرَّاء والمعنى:

تركز فكرة القدرة الأدبية الانتباه على المعرفة المضمرة التي يُضْفِيهَا القراء (والمؤلفـون) على مُلاَقَاتِهِمْ للنصوص: مَا نوع الإجراءات التي يتبعها القراء في اسـتجابتهم للأعمـال [بالشـكل] الـذي يسـتجيبون به لهذه الأعمال؟ وما نوع الافتراضـات التـي يجـب أنْ تكون في الموضع الصحيح لتشرح ردود أفعالهم

وتــأويلاتهم؟ وقد أفضَى التفكير بالقراء وبالطريقة التي يدركون بها الأدب إلى مَا دُعِــيَ بــ"النقد القائم على استجابة القارئ"، الذي يَزْعُم أنَّ معنى النص هو تجربة القارئ (تجربة تشتمل على التردُّدَات، والحَدْس، والتصحيح الذاتي للأخطاء). وإذا تَمَّ إدراك عمل أدبي بوصفه سلسلة من الأفعال المتوالية بناء على فهم قارئ، فإنَّ تــأويل العمل الأدبي إذْ ذاكَ ربما كان موضوع تلك الملاقاة، بسلبياتها وإيجابياتها: حيــث تمــارس أعرافٌ واحتمالاتٌ متنوعة تأثيراتها، وتُفتَرَض الروابطِ، وإمَّا أن تُهــزَم الاحــتمالات أو أن تعــزَّز. وحتى تفسِّر نصًّا ينبغي أنْ تتحدث عن قصة القراءة.

غــير أنَّ القصــة التي يمكن للمرء أنْ يقولها عن عمل معين، تستند إلى ما دعــاه المنظرون بــ"أفق الاحتمالات". إذ يفسِّر نص مَا بوصفه إجابةً على الأسئلة التــي يطــرحها أفــق الاحــتمالات هــذا، فقارئ في التسعينات سيتناول **هاملت** باحــتمالات متباينة عن احتمالات قارئ معاصر لــ**شكسبير**. ويمكن لسلسلة كاملة مــن الوقائع التأثير في آفاق احتمالات القراء. وقد ساجل النقد النسائي الفرقَ الذي مــن شــأنه أنْ يحدث، والاختلاف الذي سيحدثه القارئ إذا كان امرأة. وتتسائل إليــن شوالتر عن الكيفية التي "تغيِّر بها فرضية القارئ الأنثى فهمنا لنص معين، حيــث تنبِّهنا لمغزى شفراتها الجنسية؟" ويبدو أنَّ النصوص الأدبية وتقاليد تأويلها افترضــت قارئــاً ذكراً وحملت القراء الإناث على القراءة كما يقرأ الرجل، ومن وجهــة نظــره. وقِــسْ على ذلك، افتراض منظري الأفلام السينمائية بأنَّ الرؤية السينمائية ــ على حد تعبيرهم ــ (الرؤية من موقع الكاميرا) هي بالضرورة رؤية ذكــرية: حيــث توضع المرأة بوصفها موضوعاً للرؤية بدلاً من كونها المُراقِبة. وكذلــك فــي الدراســات الأدبــية، حيــث درس نقــاد الحركة النسائية مختلف الاســتراتيجيات التــي تتــبعها الأعمــال لجعل المنظور الذكري منظوراً معيارياً وسَــاجلوا كــيف أنَّ من شأن دراسة هذه البنى والتأثيرات تغيير طرائق القراءة للرجال إضافة إلى النساء.

التأويل:

إنَّ التركيز على الاختلافات التاريخية والاجتماعية في طرائق القراءة، يُؤكِّد علــى أنَّ التأويل ممارسة اجتماعية. فالقراء يفسرون على نحو غير رسمي عندما

يتحدثون للأصدقاء عن الكتب والأفلام؛ وكذلك يفسرون لأنفسهم حينما يقرؤون. وثمة بروتوكولات متباينة للتأويل الأكثر رسمية الذي يجري في الصفوف الدراسية. حيث يمكنك التساؤل عمّا يقوم به أيّ عنصر في عملٍ ما، وعن كيفية ارتباطه مع العناصر الأخرى، إلاّ أنّ التأويل قد ينطوي بالنتيجة على اشتراك في لعبة "يدور حول": إذن، ما الذي يدور حوله هذا العمل في الواقع؟" إن غموض نصٍّ ما لا يعلي شأن هذا السؤال؛ بل إنه سؤال ملائم للنصوص البسيطة أكثر من كونه ملائماً للنصوص المعقدة على نحو بارع. ولابدّ للجواب في هذه اللعبة أنْ يحقق شروطاً معينة: إذ لا يمكن له أنْ يكون واضحاً، مثلاً؛ بل عليه أن يكون تأملياً. فالقول: "تدور مسرحية **هاملت** حول أمير في الدنمرك"، هو رفضٌ للاشتراك في اللعبة. ولكن القول: "تدور مسرحية **هاملت** حول انهيار نظام العالم الأليزابيثي"، أو "تدور مسرحية **هاملت** حول خوف الرجال من الجنسانية الأنثوية"، أو "تدور مسرحية **هاملت** حول [فكرة] أنّ العلامات لا يعوّل عليها" تُعَدُّ جميعها إجابات ممكنة. وما ينظر إليه بوصفه مدارس في النقد الأدبي أو "معالجات" نظرية للأدب، هي ــ من وجهة نظر علم التأويل ــ نزعات نحو تقديم ضروب معينة من الإجابات على سؤال ما الذي "يدور حوله" عملٌ ما بشكل أساسيّ: "الصراع الطبقي" (الماركسية)، "إمكانية توحيد التجربة" (النقد الجديد)، "عقدة أوديب" (التحليل النفسي)، احتواء الطاقات المدمِّرة" (التاريخية الجديدة)، "انعدام التناسب الصحيح بين علاقات الجنس" (النقد النسائي)، "طبيعة تفكيك ذاتيّة للنصّ" (التفكيك)، "إطباق الامبريالية" (النظرية مابعد الكولونيالية)، "مصفوفة كراهية الشذوذ الجنسي" (دراسات الشذوذ الجنسي).

والخطابات النظرية المذكورة أعلاه بين هلالين ليست طرائق في التأويل في الأصل: إنها بيان وشروح لما تعده [هذه الخطابات] ذا أهمية للثقافة والمجتمع بوجه خاصّ. ويشتمل عدد من هذه النظريات على شروح لوظيفة الأدب أو الخطابِ بوجه عام، وبذا تشارك في مشروع الشعرية؛ ولكن كونها نُسَخاً من علم التأويل فهي تبعث على نماذج معينة من التأويل حيث تكتشف النصوص وتظهر في اللغة الهدف. والأمر الذي له أهميته في لعبة التأويل ليس الجواب الذي تتوصل إليه؛ فكما تُظهر البارُوديا [التي قدّمتها]، يمكن التنبؤ ببعض الأجوبة من خلال ما تتسم به. وتكمن العبرة في كيفية الوصول إلى هناك، وكيفية تعاملك مع تفاصيل

النص في ربطك لها بجوابك.

ولكـــن، كـــيف نتخيَّر التأويلات؟ قد توحي الأمثلة التي ذكرتها، أنْ ليس ثمة حاجة على صعيد لاتخاذ قرار عمًا "يدور حوله" **هاملت** "جوهرياً"، ولتكن سياسات عصر النهضة، علاقة المرء بأمّه، أو العلامات لا يعوَّل عليها. إنَّ حيويَّة مؤسسة الدراسة الأدبية تستند إلى واقعتين: 1ــ إنّه لم يُفصَل في هذه المحاجَّات أبداً، 2ــ ينبغـــي الـــتَّجادُل كـــيف أنَّ مشاهد معينة أو تراكيب معينة من الأسطر تساند أيَّة فرضية معينة. لا يمكنك أن تجعل من عمل ما يعني أيَّما شيء [تريده]: فهو يقاوم ويُمـــانِع، وعليك بذل جهد لإقناع الآخرين بوثاقة صلة قراءتك له. أما بخصوص سلوك محاجات من هذا القبيل، فإنَّ المسألة الرئيسة هي ما الذي يحدد المعنى. لقد عدنا إلى هذه القضية المركزية [مرة أخرى].

المعنى، القصد، والسياق

مـــا الذي يحدد المعنى؟ نقول أحياناً إن معنى منطوقٍ هو ما يعنيه به شخص مَا، كما لو أنَّ قصد المتحدث يحدد المعنى. ونقول أحياناً أخرى إنَّ المعنى يكمن في النص ــ ربما قصدت قول x، ، إلاَّ أنَّ مَا قُلْتَه يعني في الواقع Y ــ وكأنَّ المعـــنى نـــتاج اللغة ذاتها. ونقول حيناً آخر إنَّ السياق يحدد المعنى: فلكي تعرف مـــا يعنـــيه هذا المنطوق بعينِه، عليك أنْ تنظر إلى الظروف التي يبرز فيها هذا المـــنطوق أو سياقه التاريخي. ويزعم بعض النقاد، كما ذكرت آنفا، أنَّ معنى نصٍّ هو تجربة القارئ. القصد، النص، السياق، القارئ؛، فمَا الذي يُحَدِّد المعنى؟...

والآنَ، واقعـــة أن ثمة محاجات تتعلق بالعوامل الأربعة تُظهر بحدِّ ذاتها أنَّ المعنى معقد ومتملِّص، وليس شيئاً يمكن تحديده نهائياً من قبل عامل واحد من هذه العوامل. وثمة محاجة قديمة العهد في النظرية الأدبية تتعلق بدور القصد في تحديد المعـــنى الأدبـــي. تُجـــادل مقالة مشهورة بعنوان **المغالطة القصدية** أنَّه لم تحسم المحاجـــات حول تأويل الأعمال الأدبية من خلال اللجوء إلى (المؤلف) oracle. فمعـــنى عمـــل لـــيس مَا يحمله المؤلف في ذهنه في لحظة معينة في أثناء تأليف العمل، أو مَا يظن المؤلف أنَّ العمل يعنيه بعد انتهائه، بل هو بالأحرى، مَا يَنجَح هـــو/هـــي في تجسيده في العمل. وإذا كنا نتعامل مع معنى منطوق في المحادثة المعتادة بوصفه ما يقصده المنطوق، فذلك لأننا نهتم بما يفكر فيه المتحدث في تلك

اللحظـــة أكثر من اهتمامنا بكلماته أو كلماتها، غير أنّ الأعمال الأدبية تقدّر بسبب تراكيبها الخاصة للمفردات التي تدفعها إلى التداول. ويبقى أنّ معنى عملٍ يقتصر علـــى مَـــا قد قصده مؤلّفٌ، هو استراتيجية نقدية محتملة، إلاّ أنّ المعنى لا يرتبط عادة في الوقت الحاضر مع قصد داخلي بل يرتبط مع الظروف الشخصية للمؤلف أو ظـــروفه التاريخـــية: مَـــا نوع الفعل الذي كان يؤديه هذا المؤلف، بالنظر إلى موقـــف تلك اللحظة. إنّ هذه الاستراتيجية تنتقد بقسوة الاستجابات اللاحقة للعمل، مقـــترحةً أنّ العمـــل يجيـــب علـــى اهتمامات لحظة تأليفه ويجيب مصادفةً على اهتمامات القراء اللاحقين.

يبدو أنّ النقاد الذين يدافعون عن تحديد القصد للمعنى يخشون أنّه إذا رفضنا هـــذا، فإننا نضع القراء فوق المؤلفين ونقضي بأنّ "كل شيء مقبول" في التأويل. ولكـــن إذا توصّـــلتَ إلى تأويل، فعليك أنْ تقنع الآخرين بوثاقة صلته، وإلاّ سينبذ تـــأويلك. ولا يـــزعم أحد أنّ "كل شيء مقبول". وفيما يتعلق بالمؤلفين، أليس من الأفضـــل تبجيلهم نظراً لقوة إبداعاتهم في إثارة تفكير غير متناهٍ وفي كونها باعثاً على قراءات متنوعة بدلاً من تبجيلهم لما نتصوره المعنى الأصليّ للعمل؟ لا شيء من هذا يفيد معنى أنّ أقوال المؤلفين عن عملٍ ليس لها أهمية: إذ لها قيمتها بوجه خـــاص لعدد من المشاريع النقدية، بوصفها نصوصاً يتم تجاورها مع نص العمل. فقد تكون حاسمة في تحليل تفكير مؤلف أو في مناقشة الطرق التي يعقّد بها عملٌ رؤيَةً صريحةً أو قصدٍ أو يقوضهما.

ومعـــنى عملٍ ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه لدى نقطة معينة، وكذلك ليس مجـــرد خصيصة للنص أو لتجربة القارئ. فالمعنى فكرة لا غنى عنها لأنه ليس شيئاً بسيطاً أو شيئاً يمكن تحديده ببساطة. إنّه تجربة فاعل وخصيصة نصٍّ في آنٍ واحـــد. وهـــو مـــا نفهمه وما نحاول أن نفهمه في النصّ. والمحاجّات بخصوص المعـــنى هي دائماً أمر ممكن، وبهذا فإنّ المعنى غير مفصول فيه، وينبغي الفصل فـــيه على الدّوام، وهو عرضة للقرارات التي لا تكون مبرمة أبداً، وإذا كان علينا أن نـــتخذ مبدأ ككل، يمكننا القول إن السياق يحدد المعنى، بما أنّ السياق يتضمن قواعـــد اللغـــة، وموقف المؤلف، وأيّ شيء آخر قد يكون وثيق الصلة على نحو يمكـــن تصوره. ولكن إذا قلنا إنّ المعنى سياق مقيّد، علينا إضافة أنّ السياق لا حدَّ له: إذ ليس ثمّةَ تحديد سلفاً لما يمكن له أن يعد وثيق الصلة، فما يوسع السّياق ربما

كـان بمقدوره تحويل ما نعدّه معنى نصٍّ. إن المعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدَّ له.

وفـي الواقـع يمكـن النظر إلى التحوّلات الرئيسية في تأويل الأدب، والتي أفضـت إلـيها الخطابات النظرية، على أنها نتاج توسيع السياق أو نتاج وصفه وشـرحه من جديد. تجادل **توني موريسون**، مثلاً، أنّ الأدب الأمريكي يتّسم في العمـق بحضـور العـبودية التاريخي غير المعترف به في أغلب الأحيان، وأنّ ارتباطات هذا الأدب مع الحرية ــ حرية الحدود، وحرية الطريق المفتوح، وحرية الخيال المتحرر من الأغلال ــ ينبغي قراءتها في سياق الاستعباد الذي تستقي منه هـذه الارتـباطات مغـزاها. واقترح **إدوراد سعيد** أنه ينبغي تأويل روايات **جين أوسـتن** قـبالة خلفية يتم إقصاؤها عنها: استغلال مستعمرات الامبراطورية التي توفـر الثروة لدعم حياة لائقة في الوطن في بريطانيا. فالمعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدَّ له، وقد كان دائماً عرضةً للتحوُّلات تحت وطأة النقاشات النظرية.

وكثيراً ما تميز شروح علم التأويل بين **علم تأويل الاسترداد** الذي يسعى إلى بـناء السياق الأصلي للإنتاج من جديد (ظروف المؤلف ومقاصده والمعاني التي ربمـا قد حملها نص لقرائه الأصليين)، وبين **علم تأويل الارتياب** الذي يسعى إلى الكشف عن الافتراضات غير المدروسة التي قد يستند إليها نص مَا (سواء أكانت سياسـية، أم جنسية، فلسفية، أو لغوية). يحتفي الأول بالنص ومؤلفه، وهو يسعى للوصول إلى رسالة أصلية تكون في متناول القراء في الوقت الحاضر، في حين يُقـال أن الثاني يُنكِر تسلط النص إلاَّ أنَّ هذه الارتباطات غير ثابتة ومن الممكن قلـبها بيسـر: فقد يُقلص علم تأويل الاسترداد من سلطة النص عبر حصر النص بمعـنى أصـلي مزعوم بعيدٍ عن اهتماماتنا، على حين أنّ علم تأويل الارتياب قد يقـدّر نصـّاً بسـبب الطريقة التي يستحوذ بها علينا ويساعدنا ــ من غير معرفة المؤلـف ــ علـى التفكير من جديد في القضايا الرّاهنة في الوقت الحاضر (وقد يقوّض النص افتراضات المؤلف في هذه السيرورة). والتمييز الذي له صلة أكثر من هذا التمييز هو بين 1 ــ التأويل الذي يعتبر أن لدى النص، في وظيفته، شيئاً ذا قـيمة ليقوله (وقد يكون هذا إمّا علم تأويل الارتياب أو إعادة البناء)، وبين 2ــ تـأويل "الأعـراض" الذي يتعامل مع النص بوصفه عَرَضاً لشيء ما غير متعلق بالنّص، شيء مفروض فيه أنه "أعمق" وهو المصدر الواقعي للاهتمام، سواء أكان

الحـياة النفسـية للمؤلف، أم التوترات الاجتماعية في عصر ما أم كراهية الشذوذ الجنسي في المجتمع البرجوازي. يهمل تأويل الأعراض خصوصية الشيء – فهو علامـة علـى شيء آخر – وهو بالتالي غير مرضٍ كطريقة في التأويل، ولكن حينما يركز على الممارسة الثقافية التي يكون العمل مثالاً عليها، يمكن له أن يكون ذا فائدة في وصف تلك الممارسة. إنَّ تأويل قصيدة بوصفها عَرَضاً أو مثالاً على سمات القصيدة الغنائية، على سبيل المثال، قد يكون علم تأويل غير مُرضٍ، إلاّ أنه إسهام مفيد في الشعرية.

□□□

حقل فوكو(1)

تأليف: تشارلز ليمرت

■ ت: خالدة حامد ■

ما ميشيل فوكو؟ هل هو ماركسي؟ بنيوي؟ سيميائي semiotician؟ فهو يستعمل مصطلحات ماركس: الطبقة، الاقتصاد السياسي، الإنتاج، رأس المال، سلطة العمل، الصراع. لكنه وإن كان ماركسياً، تبدو صلته بالماركسية غير واضحة. إذ نلمس اهتماماً بنيوياً بالأشكال الشمولية من الثقافة في حديث فوكو عن "النظام في حالته الأولية"، وفي محاولته "كشف أعمق طبقات الثقافة الغربية"(1).

إلا أنه ينكر اتجاهه البنيوي، على الرغم من ذلك، ويبدو دوره السيميائي واضحاً في دراساته للنحو العام في "الكلمات والأشياء" Les mots et les choses وللعلاقة بين العلامات signs والأعراض symptoms في "مولد العيادة"(2). Naissannce cliniqne. لكنه يبدو على الرغم من ذلك أكثر من محض سيميائي.

إن الماركسي، البنيوي، السيميائي صفات يلصقها به قراؤه وليست صفاته شخصياً. فنحن حينما نقرأ له نراه يواجهنا في كتاباته بالجديد والغريب، ونفعل ما

(1) هذا الفصل مترجم عن كتاب "ميشيل فوكو: "النظرية الاجتماعية بوصفها انتهاكاً" ـ "Social Theory as Transgression" تأليف: تشارلز ليمرت وغارت غيلان Charles Lemert and Gart Gillan. (المترجمة).

يفعلـــه بقية القراء أي نقرأ من المألوف إلى الغريب. ونظراً إلى أنه مفكر فرنسي يكتــب بعد الحقبة الوجودية existentialist period، نفترض أنه لابد أن يكون ماركســياً أو بنيوياً أو سيميائياً. فما الذي يمكن أن تجده في فرنسا هذه الحقبة عدا مــا ذكــرناه؟ إن افتراضاً من هذا النوع يثير مشكلات كثيرة. وقد تفيدنا مثل هذه الاستراتيجية في القراءة فائدة كبرى في حالات معينة لكنها تخذلنا في حالة فوكو. فبعض المؤلفين يميل إلى ملاءمة المقولات بينما لا يفعل فوكو ذلك.

تدفعنا كتابات فوكو بعيداً عن المألوف باتجاه الغريب، ويكون القارئ عارفاً بالســور المتيــن الذي يحيط بما لدينا من خزين المعرفة المألوفة، والذي لا تنحل أواصــره حيــنما نقــرأ. فنحن لا نستطيع استغلال معرفتنا بالماركسية والبنيوية والســيمياء بــل نحن مجبرون على الانتهاك وتجاوز معرفتنا وفسح المجال أمام أنفسنا للسقوط في غياهب لغته وفكره الغريبين والتساؤل عما إذا كان لما نقرؤه أية قــيمة أصلاً، إذ تبدو القواعد اللازمة لقراءة فوكو على النحو الآتي: لا تجعل منه شخصــاً آخر، تعلّم أن تعيش معه كما هو، توصّل إلى أحكامك بعد قراءة الكثير. ومما لاشك فيه أنك ستتعلم الكثير عن سوسيولوجيا العقاب في "المراقبة والمعاقبة" Discipline and punish وأبستمولوجيا العلوم الإنسانية في "الكلمات والأشياء"، والتفكــيك الفلســفي لــنظرية الســلطة فـــي "تاريخ الجنس" The History of sexuality الجــزء الأول، والفلســفة الشــارحة للمعرفة التاريخية في "حفريات المعرفة" Archaeology of Knowledge، ونظرية الفكر السياسي في "الحقيقة والسلطة" Truth and Power (3)، والدراسات الأدبية لباتاي وبلانشو وفلوبير وروســيل ونيتشـــه فـــي "اللغة والذاكرة المضادة والممارسة (4). Language, conter memory, and practice ونجــد الكثــير من هذه الموضوعات قائمة بذاتها ويمكن أن تذوب في موضوعات هي خارجية بالنسبة لفوكو، إلا أن كل من لديــه رغــبة بفهم فوكو عليه أن لا يحوله إلى شيء آخر، بل ينبغي له رؤيته من منظور مصطلحاته الصعبة الخاصة به.

يــبدو أن أحــد الأسباب التي تدفع فوكو إلى إقصائنا خارج المألوف هو أنه باريســي. فالمفكرون الباريسيون يعملون في حقل القوى الفكرية المعقد والمتغير بسرعة.(5). فالأفكار تغدو وتروح، والنجوم الفكرية تبزغ وتأفل، وقد يحدث ذلك في غضون أسابيع. ولا يوجد أي مكان فكري آخر في العالم الحديث يماثل باريس

تمامـــاً، فهي البؤرة التي تتمركز فيها معظم قوة ثقافة العالم وبالتالي صار لزاماً علـــى المؤلفيـــن، وعلى أفكارهم، التنافس لاحتلال موقع في هذا الحقل، وقلة هم الذين يحتفظون بمكانتهم لفترة طويلة. وينبغي للكتّاب تلبية حاجات الجمهور الأدبي الملح والمتقلب. كما يكون المفكرون تحت أنظار صفحات جريدتي "اللوموند" أو "النوفيل أو بزير فاتور"، وعلى شاشات التلفزيون الفرنسية، وعلى منصات الكوليج دي فرانس. وقلما نجد مخبأ من باريس كلها لأن القبول الأدبي علامة على القيمة الفكـرية. فحالمـــا يعرض الكاتب نفسه لهذا الجمهور تعصف به عندئذٍ قوة ذلك الجمهور. ولكي يتفادى المفكرون الباريسيون الإحراج يكونون تحت طائلة الضغط للبحـــث عن ملاذ لهم في ماهو غريب وجديد وهذا هو السبب وراء قلة شروحات الأدب الفرنســـي والعلم الإنساني وغزارة شفراته"(6)، codes. وتعمل الابتكارية الأسلوبية والفكرية على حماية موقع المؤلف الثمين في مناخ ثقافي متأجج. ويشعر القراء الأجانب، لاسيما الأميركان، بهذا الأمر أولاً. فنحن نكتشف ميرلو ـــ بونتي، ســـارتر، ليفـــي شتراوس، التوسير، غورفتش، بارت، دريدا، كرستيفا، هنري ـــ ليفـــي ثـــم نندفع إلى باريس لزيارة هذا النصُب لكننا لا نجد سوى الحجارة. فقد اكتســـحتنا العاصـــفة نحـــن أيضـــاً، والنجوم أفلت أو انتقلت إلى مجرة معجمية Lexical أشـــد غـــرابة، ولا أحـــد فـــي باريس يرغب بالحديث عنها، فقد وجد الفرنسيون أن اهتمامنا بالنصب التذكارية غريب تماماً.

يعد فوكو جزءاً من هذا الحقل. وعلى الرغم من أنه لم يفقد مكانته الأدبية في باريس حتى الآن، يبدو أن مؤلفاته تحمل علامات ضغوطها. وربما كان هذا الأمر غريـــباً إلى الحد الذي جعل فوكو يحتفظ بهذه المكانة عشرين عاماً، أي منذ نشر كـــتابه "تاريخ الجنون"(7)، Histoire de la Folie في 1961. ومع ذلك، يوجد تفسير جوهري لغرابة فوكو.فهو قد حول شروط الفكر الباريسي المعقدة إلى منهج وضـــعي. لكن ينبغي لنا القول إن فوكو ليس ذا مزاج عابث. ومهما يكن حكمنا النهائي على عمله، لابد من التشديد على أن فوكو يقصد الكتابة والعمل على النحو الـــذي يمارســـه هو، وتؤكد نظريته الاجتماعية انتهاك الحدود المألوفة على نحو واضح.

فوكو. الحدث:

إن إطلاق اسم "الحدث Event" على فوكو لا يعني الاحتفاء به أو جعله أكثر مما هو عليه، بل يعني دراسته بمصطلحاته الخاصة، فهو يرفض التاريخ التقليدي للأحداث الكبرى (الحروب والمعاهدات والاتفاقيات الدبلوماسية، وما إلى ذلك)، ويقترح بدلاً منه تاريخاً يضفي صفة الحياة على الفهم الاعتيادي للأحداث التاريخية. فنجده يهتم بالأحداث القليلة الشأن في التاريخ أكثر من اهتمامه بالأحداث الكبرى: إذ يُعنى بالروايات المنسية، بتقرير عن جريمة ما، بقصة خنثوية، بمشهد واحد من الأعمال الكاملة لما هو غريب(8). فالحدث لا يقاس بما يحمله من معنى أو أهمية، بل بمكانته في مجال القوة الاجتماعية. فهو بؤرة لقلب المصادفة Chance reversal: "علينا أن نتقبل إدخال المصادفة بوصفها مقولة category في إنتاج الأحداث(9)". فحدث فوكو لا يشكل المصدر الآني للتغير، بل هو اللحظة المنفصلة المحدودة حينما يتضح التحول. ولهذا السبب فإننا حينما نتحدث عن فوكو، فإن الحدث لا يعني السؤال عن المعاني المهمة أو المقاصد الخاصة، أو الكليات Totalities الاجتماعية التي يمثلها الحدث، بل ينبغي لنا أن نضع جانباً الأسئلة الاعتيادية المتعلقة بخلفية فوكو وتراثه، ومصادره وتأثيراته، وخط اتصاله وأهميته ومعناه الأعمق. بل لا يتطلب الأمر سوى وضع كتاباته في محل تكون فيها مختلفة ومحددة بخصوص "شروط وجودها الخارجية"(10)".

يعد فوكو حدثاً يمكن فيه رؤية الانقلابين اللذين حلاً في الفكر الفرنسي مؤخراً، وإن لم يكن هو السبب وراءهما، ولا ممثل لهما تماما، بل كان بمثابة المركز البؤري لهما. ومع ذلك يمكن أن نلحظ من اختلافه عن الحقول التي كان جزءاً منها مدى تجسيد [عينية] concreteness موقفه والسمات العامة للحقل الذي اشترط هذا الموقف.

وقد مثلت الحركة البنيوية أول التحولين. إذ ظهر كتاب فوكو "تاريخ الجنون" 1961 في خضم الجدل البنيوي، وكان عنفوان البنيوية واضحا في المدة المحصورة بين 1955 ("المدارات الحزينة" Tristes Tropigues لليفي شتراوس) ومنتصف الستينيات (من أجل ماركس" For Marx" لألتوسير 1966، و"علم الدلالة البنيوي" Structural Semantics لغريماس 1966 و"السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية" Political Power and Social Classes

لبولانــترة 1968)(11). وعلـــى الـــرغم مـــن أن البنيوية شكلت حركة متعددة الجوانـــب، ولاشك أنها كانت النشاط الفكري الوحيد المتميز آنذاك، نجدها طرحت أسئلة فصلتها عن وجودية وظاهراتية phenomenology مابعد الحرب العالمية الثانـــية تمامـــاً: هـــل يقـــبل التاريخ التحول إلى أفعال actions تقوم بها الذات التاريخـــية؟ ألا تفســـر اللغة العقل الإنساني أفضل من الوعي؟ كيف تكون دراسة الإنســـان علمـــية؟ يبدو جلياً تداخل الأسئلة وإجاباتها. واستطاعت البنيوية تحويل الفكـــر الفرنسي ضمن الأنشطة المتراوحة بين استخدام ليفي شتراوس للسانيات linguistics ياكوبســـن في نقد النزعة التاريخية historicism الماركسية. لكن علـــى حين غرة، اكتنف الشك الذات التاريخية وميتافيزيقا الوعي، ومسألة إعلاء شـــأن الهرمنيو طيقا Hermeneutics[2] في العلوم الإنسانية. وحلت محلها أسئلة

---

[2] *الهرمنيوطيقا Hermeneutics اسم لفلسفة ألمانية عريقة فرضت نفسها في أوساط الفكر الفلسفي العالمي. ويشير أصل هذه الكلمة إلى صلتها الواضحة بهرمس Hermes رسول الآلهة عند الإغريق الذي أنيطت به مهمة فهم وتأويل ما تريد الآلهة نقله للبشر. ومن دلالة هرمس الأصلية صار هرمس نفسه مفهوماً يرمُز إلى الوسيط بين الآلهة والبشر، فقد كان يوضح أفكار الآلهة، ويترجم اللامتناهي إلى المتناهي؛ ولهذا السبب كان لوجوده دلالة لأنه يشير إلى التحليل والقياس والتخصيص ويُعزى له اكتشاف كل ما أصبح مفهوماً، ولاسيما اللغة والأدب. وقد استعمل المصطلح في البدء في "محاورات أفلاطون"، إذ أطلق على الشعراء تسمية hermenes ton theon أي مفسّريَ الآلهة. ثم استعمله أرسطو في كتابه Per Hermeneias (أي الهرمنيوطيقا) الذي ترجم إلى الإنكليزية On Interpretation (في التأويل). وكان هدف التأويل يتمثل باكتشاف حقائق وقيم العهدين القديم والجديد من خلال اللجوء إلى مختلف الوسائل والمبادئ، بمعنى أن الهدف هو الوصول إلى الحقائق والقيم الإنجيلية بواسطة التفسير النزيه. وهكذا يتمثل حقل الهرمنيوطيقا بالكشف عن عدد من التأويلات المختلفة لنص معين، تبعاً للافتراضات التفسيرية والتقنيات التي تم تطبيقها عليه. وقد أصبحت الهرمنيو طيقا حقلاً مهماً مارس تأثيراً كبيراً في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية خلال السنوات الأخيرة لدورها الفاعل في نظريات مختلف الحقول النقدية ومنهجياتها. وتنامى الاهمام بالهرمنيوطيقا في العقود الأخيرة، كما أخذ استعمال هذا المصطلح وتفرعاته يتزايد يوماً بعد يوم على يد ممثلي العلوم الاجتماعية والإنسانية. واليوم يشير مصطلح "هرمنيوطيقا" إلى الاهتمام الذي تشترك به حقول واسعة النطاق، مثل الفلسفة، السوسيولوجيا، التاريخ، اللاهوت، السايكولوجيا، الفقه، النقد الأدبي، والإنسانيات عموماً. كما يمكن تعريفها بأنها نظرية تأويل أو فلسفة تأويل المعنى. وقد ظهرت بصفة موضوع مركزي في فلسفة العلوم الاجتماعية وفلسفة الفن وفلسفة اللغة وفي النقد الأدبي بصورة خاصة. (المترجمة).*

مخــتلفة تماماً: ألا تعد الذات نتاج القوى الاجتماعية؟ ألا يمكن قراءة الوعي من اللغــة؟ ألا يمكــن وجــود علم شكلي، شامل في الأقل، للإنسان من دون التأويل Interpretation أو اللغــة؟ مــا معرفة الإنسان؟ وهكذا نجد أنها نشرت تزامنية Synchrony سوســير بــإزاء النزعة التاريخية، وأعلت شأن اللغة على الذات المتكلمة بإزاء الظاهراتية، وعادت إلى تحليل الشكل والعام بإزاء الهرمنيوطيقا.

كان فوكو حدثاً ضمن هذا الجدل، وطرح الأسئلة ذاتها إلا أنه رفض البنيوية قــبل انصــرام العقــد(12)، لأنــه عمل في كتب تلك الحقبة ــ "تاريخ الجنون" و"الكلمــات والأشياء"، و"حفريات المعرفة" ــ في المجال الفكري ذاته الذي عملت فــيه البنيوية، وإن لم يكن يحمل صفة البنيوي. وحدث التحول ا لثاني في الفكر الفرنسي الحديث داخل البنيوية ذاتها. فقد ظهرت البنيوية كتكيف من الداخل، إلا أن الأمــر تحــول على نحو أنذر بنهايتها، وما بين كتب دريدا الثلاثة في 1967 ("الصــوت والظاهــرة" Speech and Phenomena و"الكــتابة والاخــتلاف" writing and Difference و"فــي الغراماتولوجــيا"[3] Of Grammatology" وكــتاب دولــوز وغواتــاري "نقيض أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا- Anti Oedipus: Capitalism and Schizophrenia فــي 1972، وكتاب بورديو "نظــرة في نظرية الممارسة" Outline of a Theory of Practice في 1973 (13) جوبهــت البنيوية في أضعف مواضعها: حيث تكمن آثار النزعة الإنسانية والــتمركز حول الصوت Phoncentrism عند سوسير وليفي شتراوس، وعجز البنــيوية عن تقديم تفسير سياسي للثقافات التاريخية، ونزعتها الوضعية، ولاسيما تغاضيها عن الذات الراغبة، الممارسة. ولم يكن الانقطاع هنا واضحاً على النحو الــذي توضــح فــيه مع الوجودية. وإن ما يسمى فيما بعد البنيوية قد سلّم برفض البنــيوية للميتافيزيقا واهتمامها باللغة والأدب، ورفضها تحويل الإنسان إلى ذات مثالية. إلا أن هذه الحركة ما بعد البنيوية أفادت من الانبعاث اللاكاني(14)، إلى

---

(3) ــ يُعرف جاك دريدا هذا المصطلح في كتابه "في الغراماتولوجيا" [في علم الكتابة] بأنه دراسة للأدب ولحروف الهجاء ولمقاطع الكلمات والقراءة والكتابة" قائلاً إنه يستند في ذلك إلى تعريف ليتريه Littre ، وأنه لم يعثر على هذا المصطلح في هذا القرن إلا في كتاب غيلب Gelb الذي يحمل عنوان "درس في الكتابة: أسس الغراماتولوجيا " A study of Writing : The foundations of Grammatology (1952)/د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة/ وسيرمز له المؤلف بالرمز OG (المترجمة).

حـد ما، ومن القراءات المستقلة لفرويد ونيتشه وماركس (وغيرهم)، وتمكنت من إحـياء قضايا الذاتية Subjectivity والفعل التاريخي والممارسة. ولم تعد الذات تمـثل ذاتية الوعي القديمة المتعالية، بل أصبحت ذاتية الرغبة المتوسطة بين اللغة والأدب. ومـا عـاد الفعل التاريخي يمثل مشاركة إنسانية بل صار سياسة الكتابة والجـنون. ومـا عادت الممارسة تعبيراً عن المقاصد، بل أصبحت استراتيجيات يحددهـا اتحـاد القوى الاجتماعية والرغبة الإنسانية(15). وينبغي ألاّ نندهش إذا علمـنا أن الـتحول الأخـير أكدته سنة الثورة 1968. ومن هذه اللحظة، ماعاد بالإمكـان التفكـير، علـى نحو تجريدي، بالتعاقبات الجامدة، بالإنسان التاريخي، بالبنى الاجتماعية (بضمنها البنى اللسانية) بوصفها محددات، أحادية الجانب، للفعل الاجتماعـي أو للـذوات التـي بـلا رغبات أو التي لا تخشى تهديد الموت، فإذا وضـعت البنـيوية حـداً للبرالية الوجودية السرية فستمد الحركة ما بعد البنيوية حـبالها إلى النزعة التجريدية abstractionism والنزعة السياسية الكامنتين في البنيوية.

ولاشـك في أن فوكو يُعد حدثاً في هذا التحول الثاني. وقد وضح في كلمته الافتتاحـية التي ألقاها في الكوليج دي فرانس، دور النقد في الدراسات التاريخية (15). إلا أنـه كـان بعد ذلك، أي في "المراقبة والمعاقبة"1975 و"تاريخ الجنس" 1976، حـذراً فـي محو آثار نظرية السلطة التحديدية غير المباشرة كلها. إذ ما عـادت السـلطة تأتي من الأعلى، أي ما عادت تمثل فعل البنى الإقصائي على الأفـراد، بـل صارت سيرورة محايثة immanent process مرتبطة بالمعرفة والخطـاب بإحكـام، وتعمل بصفة تقنية على مستويات المجتمع كافة(17). وكان الفرد الراغب نتاجاً للجنس ومنتجاً له. ولم يكن الفكر السياسي الحكم الذي يتحدث إلـى الجماهـير وينوب عنهم، بل أ صبح الفكر العيني الذي يشترك في دراسات إقليمـية(18). لكن علينا توخي الحذر من احتمال إثارة جدل يشترك به فوكو مع نفسـه.إذ لا يوجـد فوكو مبكر وفوكو متأخر بالمعنى الذي اكتشف فيه فوكو، بعد 1970، كلـية وجـود السـلطة وسياسـة الحقيقة [أي أنها موجودة في كل زمان ومكـان]. فمـنذ الـبداية كان ثمة نيتشه وباتيل وآرتو وفرويد(19). فلو لم يتغير فوكـو، لكان قد تميز بأحداث 1968، في الأقل. وهذا لا يعني أن فوكو، الحدث، بنيوي، وما بعد بنيوي، وإن كان لا يمثلهما معاً. فهو حادث في هذه التحولات إلا

أنه يحتفظ بخصوصيته على الرغم من ذلك. ومثلما أن هذين الانقلابين كانا أعظم من فوكو، كان هو، بالمقابل، يزيد من وقعهما. وقد أفرزت هذه التحولات قضايا التاريخ واللغة والمعرفة، وأخيراً، السياسة. وكاد فوكو أن يكون حدثاً في عصره إلا أنه يشكل، إلى جانب تلك القوى، أعضاء في سلسلة الأحداث، أي السلسلة التي سبقت البنيوية والتي لا شك في أنها سوف تدوم بعد زوال ما بعد البنيوية.

وهكذا، لا نستطيع التحدث عن خلفية فوكو، بل عن مكانه، بوصفه حدثاً في السلسلة التي تظهر كقوى فكرية. ويرى فوكو أن قضية التاريخ من وضع ماركس ونيتشه ومؤرخي **"الحوليات"** Annals. كما يرى أن قضية المعرفة طرحها، إلى حد كبير، باشلار وكانغليم، وغيرهما بينما طرح قضية اللغة باتاي وبلانشو وآرتو ونيتشه وفرويد، فحينما نقرأ فوكو نصل إلى سلسلة أسماء، كتلك المذكورة آنفاً. وتتباين هذه السلسلة وتتداخل عناصرها، ولا تمثل هذه الأسماء مصادر فوكو، بل هي طبقات متنوعة من الأحداث التي يعد فوكو عضواً ملائماً فيها.

فنحن إذا بدأنا بتسميات مألوفة ـ ماركسية، بنيوية، سيميائية ـ ثم ننبذها، فإن هذا يعني الدخول في غرابة عينية فوكو، فالأحداث العينية المتجسدة، ضمن خصوصيتها، تكون مألوفة أقل من الرموز التي نحاول تنظيم الأحداث من خلالها. ولاشك في أن فوكو يتميز بالماركسية والبنيوية والسيمياء إلا أن خصوصيته تبرز في تداخل هذه الاتجاهات معاً، والإسراف فيها، أي في طريقته التي يستجيب فيها إلى قضايا التاريخ والمعرفة واللغة.

التاريخ:

إذا اعتمدنا على المألوف، يبدو فوكو ماركسياً عندئذ. فهو يُعرف ماركس بأنه نقطة التحول الحاسمة في المنهج التاريخي(20). فماركس هو قائد المنهج التفسيري الوضعي ومحرره من الإطار الأخلاقي(21). ويشير فوكو في "المراقبة والمعاقبة"، بتحليل ماركس لرأس المال الثابت، والمتغير في كتابه "رأس المال" Capital الجزء الأول لغرض توضيح السجن الحديث بوصفه أداة السلطة الانضباطية". والحقيقة أن من غير الممكن الفصل بين عملتي تراكم البشر وتراكم رأس المال، ولعله كان من المتعذر حل مشكلة تراكم البشر من دون تطور أدوات الإنتاج القادرة على الإبقاء على هاتين العمليتين واستخدامهما. وعلى العكس من

ذلك، أدت التقنيات، التي جعلت من كثرة البشر التراكمية مفيدة، إلى تصعيد رأس المال"(22).

وهـذه واحـدة مـن أبرز إشاراته إلى منهج ماركس، ولا توجد أية إشارة غـيرها. كمـا أن سـجن المجانين في المصحات Asylums، في كتابه "تاريخ الجـنون"، والفقـراء في العيادة التعليمية، في كتابه "مولد العيادة"، كلاهما مرتبط بـنظرية العلامـات الإنتاجية وإيجاد العمالة الفائضة واقتصاد الفقر السياسي. وقد اختلفـت المصـحة عن أشكال السجن الأخرى عند النقطة التي "أصبح فيها الفقر ظاهـرة اقتصـادية"(23) ولهـذا السبب، مع حلول القرن التاسع عشر تم فصل المجانين عن الفقراء والعاطلين غير المنتجين، واحتاج الفقراء إلى معاملة "خاصة لأنهـم كـانوا يمثلون الفئات السكانية غير المنتجة على نحو يتعذر تغييره. وهنا ظهـرت المصـحة الحديثة، وظهرت معها بداية علم النفس الإصلاحي الحديث. وعلـى هـذا الغرار ولد المستشفى التعليمي مع ظهور العصر اللبرالي من أجل الإفادة من أجساد الفقراء.

> **"لقـد مثلـت هذه الأحداث بنود العقد الذي اشترك فيه الأغنياء والفقـراء لتنظـيم التجربة العياداتية [الإكلينيكية]. ومع نظام الحرية الاقتصـادية وجـدت المستشفى طريقة لفائدة الأغنياء، إذ إن العيادة تشـكل الانقـلاب التقدمي للطرف الآخر في العقد. فهي تمثل الفائدة التـي يدفعهـا الفقـراء علـى رأس المال الذي وافق الأغنياء على اسـتثماره فـي المستشـفى... فـتحديقة gaze الطبيب تعد ادخاراً saving صغيراً جداً في تبادلات العالم اللبرالي المحسوبة(24).**

وفـي "تاريخ الجنس" ارتبطت الميكانزمات الاجتماعية الخاصة، بالانضباط وتنظيم الجنس بالاقتصاد السياسي الذي يحتاج الأجساد من أجل قوة العمل."إذ إن مسـألة تكيـيف تراكم البشر مع تراكم رأس المال، ربط نمو الجماعات البشرية بتوسـع الإنتاجـية والتخصيص المتفاوت للربح، أصبحت ممكنة إلى حد ما، من خـلال ممارسـة نهج القوة الحياتية بمختلف أشكاله وأنماطه التطبيقية(25)". لكن الأعم من ذلك هو أن المرء كثيراً ما يشعر بوجود صلة حميمة مع ماركس في نقد فوكـو المتواصـل للقـرن التاسع عشر، ذلك النقد الذي قدمه على نحو مدمر في إعلانـه الشـهير في "الكلمات والأشياء"، عن موت اللبرالي. ويبدو تاريخ فوكو

ماركسياً جداً ـ في مفرداته كما في منهجه، لكننا نجده يحافظ، على الرغم من ذلك، على المسافة التي تفصله عن ماركس.

"أنا أرى أن ثمة لعبة من نوع ما تخص ما أقوم به. فأنا كثيراً ما أقتبس من ماركس مفاهيم ونصوصاً وعبارات من دون أن أشعر بأني مضطر إلى إضافة هامش محقق أو عبارة إطراء تصاحب اقتباسي. لأنك إذا فعلت ذلك سيشار إليك بوصفك شخصاً يعرف ماركس ويعكسه وستكون موضع تبجيل مايسمى الماركسية. إلا أنني أقتبس من ماركس من دون أن أقول إني أقتبس منه، ومن دون أن أضع علامات الاقتباس، ونظراً إلى عجز الناس عن التعرف إلى نصوص ماركس، تراهم يعدونني شخصاً لا يقتبس عن ماركس. فهل يشعر الفيزيائي بضرورة الاقتباس من نيوتن وإينشتاين حينما يكتب بحثاً في الفيزياء؟ يستحيل، في الوقت الراهن، كتابة التاريخ من دون استخدام سلسلة كاملة من المفاهيم التي ترتبط بفكر ماركس، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، والتحليق في أفق الفكر الذي عرفه ماركس ووصفه. وقد يتساءل المرء عن الاختلاف الذي قد يظهر بين كون المرء مؤرخاً وكونه ماركسياً(26)".

ولم يتمكن فوكو من تعيين هويته بوصفه ماركسياً مثلما أنه لم يتمكن من الانفصال عن الماركسية الفرنسية بوضوح أكبر وانحراف أكثر. وهذا أمر معتاد بالنسبة لمنهج فوكو، فهو ليس ماركسياً وليس لا ماركسياً بل كليهما معاً. وهكذا نجده يهاجم الشيوعية والنزعة الاقتصادية (27). فقد تمثل التحول الأساس في فكره، أي ظهور مفهوم سلطة المعرفة في كتابه "المراقبة والمعاقبة"، بنقد النزعة الاقتصادية الماركسية والتحليل الطبقي التقليدي. فالسلطة، بوصفها سلطة معرفة، لا تمثل هيمنة الطبقات الحاكمة.

"إن السلطة تصدر من الأسفل، أي ليس ثمة تعارض ثنائي وشمولي بين الحكام والمحكومين من جهة، وأصل علاقات السلطة من جهة أخرى... بل ينبغي لنا أن نفترض أن علاقات القوة المتعددة التي تتخذ شكلها وتبدي فعلها في آلية الإنتاج والعائلات والجماعات المحدودة والمؤسسات تشكل الأساس الذي تقف عليه آثار الانقسام

الواسع المدى الذي يظهر على الهيكل الاجتماعي كله"(28).

لاشك أن مرد هذا الاكتشاف قناعة راسخة تتخلل عمله كله."لنوضح القضية علـى الـنحو الآتـي: يتمـتع السـجن النفسي، والتطبيق السايكولوجي للأفراد، والمؤسسات الجزائية بأهمية محدودة إذا ما نظرنا إلى دلالتها الاقتصادية، إلا أنها تكون أساسية ولا ريب ضمن السياق العام لآلية السلطة(29)".

ويعـد فوكـو ماركسياً وأكثر من ماركسي. وهذا هو السبب وراء لا جدوى الحديـث عـن مصـادر. فهـو لاينتمـي للتراث بل يعمل بالمادة الخام الخاصة بالحاضـر، بالأحداث الخطابية الحاسمة، إذ إنه لا يكتب ضمن تراث ماركس بل أرجـأ التفكـير فـيه بعد ماركس. ولهذا فهو يرى أن مواجهة التاريخ تتأتى من مفهوم اللا مفكر فيه unthought(30)، والمستحيل التفكير فيه unthinkable في الماركسـية، ومـن مفهوم اللا مفكر فيه في تراثين تاريخيين فرنسيين: "حوليات" الـتاريخ الاجتماعـي وتـاريخ العلـم الباشلاري. وهو يرى أن النهج التاريخي محصـور فـي الفضـاء الواقـع بين فكرتين: التاريخ الطويل الأمد والانفصال discontinuity. الأولـى معـروفة جيداً في الفكر الفرنسي المعاصر وفي كتاب فـرناند برودل "المدة الطويلة" La longué duree، والأخرى معروفة في كتاب لويـس التوسـير "القطيعة الأبستمولوجية" coupure epistemologique(31). وكلـتا الفكرتين لهما سوابق: مارك بلوش ولويس فيفر في قضية برودل وغاستو باشـلار وجورج كانغيلم في قضية التوسير. وتلتقي البنى المستقرة والانفصالات والتاريخ الطويل الأمد وتاريخ القطائع raptures عند فوكو. ويُقصَد بالالتقاء هنا أنهـا تشـكل مجموعـة جديدة من القضايا للتاريخ(32). ويتحدى فوكو مفهومي السببية والاتصال في التاريخ التقليدي بصورة خاصة.

ويكمـن خلـف هذيـن المفهوميـن بديهـة مثالية تخص التاريخ المعنوي، وباختصار نقول إن فوكو يعمل بين "**الحوليات**" وباشلار ويقدم نقداً مادياً للتاريخ الميتافيزيقي وللتواريخ التي تفترض قوة سببية بين عظماء الناس أو الحضارات أو الأحـداث، أو تفـترض، بـدلاً من ذلك، اتصالاً ذا معنى يرتكز على اللوغوس المتعالـي. لهـذا السبب ينظر فوكو إلى التاريخ بوصفه "يحول الوثائق إلى نصُب تذكارية"(33). ولا ينبغي تأويل وثيقة المؤرخ لكشف أسرار المقاصد الإنسانية، بل إنها تتحول إلى نصب تذكاري جامد ينبغي ربطه بالنصوص بصورة مادية.

وبناءً على ما سبق، يعد منهج فوكو مديناً بالكثير لنقد **"الحوليات"** لموضوع "التاريخ التوثيقي". ولا تدرس الأحداث الإنسانية الكبرى إلاّ ضمن السياق الأوسع للبنى المادية والاقتصادية الطويلة الأمد. فكتاب برودل "البحر المتوسط"(34)، مثلاً، يقع في ثلاثة أجزاء: "دور البيئة"، وهو يمثل دراسة للجبال والسهول والأنهار والمسالك البحرية والمناخ، و"المصائر الجماعية"، وهو يمثل تاريخاً اقتصادياً لمنطقة البحر المتوسط، و"الأحداث والسياسة والناس". وتوضح الأحداث الاجتماعية والسياسية إلى جانب البنى المادية والاقتصادية والطويلة الأمد. ولا يسير التاريخ على طول المسار الخطي للفعل الإنساني لأن الإنسان مشروط بالعالم المادي. ولذلك يعد منهج برودل وثيق الصلة بالموضوع إلا أن كتاب "البحر المتوسط دراسة تذكارية في أرشيفات أوربا كلها. وقد تم أخذ الحسابات الإحصائية والبيانات الملاحية والخرائط القديمة والتقارير الزراعية، وغيرها من الوثائق (الرئيسة والثانوية)، وقسمت إلى أجزاء ثم رتبت في سلسلة. فالخارطة تكون ضمن سلسلة إلى جانب البيانات الإحصائية وتقارير الرعي وحقائق المناخ. كما لا تمثل الهجرة طريقة حياة فحسب، بل هي أحداث تقع ضمن بنى طويلة الأمد يُعاد بناؤها من الوثائق. ولا تتشكل السببية في التاريخ من حدث إنساني معين لتتحول إلى حدث آخر، بل من الحدس بالقوى المادية الاقتصادية والاجتماعية. ولا يسير التاريخ عبر الزمن بل يكون في زمن الديمومة. وفي النهاية يكون الزمن متماكناً.

لقد ترك منهج **"الحوليات"** بصماته على فوكو، إذ ترتبط **الحوليات** الاستطرادية بحقولها الاستطرادية في "حفريات المعرفة" ويرتبط النحو العام، وهو حدث في معرفة المنطق واللغة، بالاستيمية [الوحدة المعرفية] المسطحة للعصر الكلاسي في "الكلمات والأشياء". وتم تفسير السجن في "تاريخ الجنون"، و"المراقبة والمعاقبة" بأنه راجع إلى الدوافع الاقتصادية للرأسمالية المبكرة، أما في "مولد العيادة" فقد ارتبطت مراقبة الجسد بالتحولات الحاصلة في بنى العصر اللبرالي في مطلع القرن التاسع عشر، إذ أصبحت البنية تفسر الأحداث الإنسانية. إلا أن بنى فوكو ليست ستاتيكية، فهو لا يضع التحليل الزماني موضع التحليل المكاني، كما أن **الحفريات** "لا تحاول تجميد الزمن واستبدال تدفق أحداثه بالارتباطات التي تحدد الشكل الساكن "(35)، وتجده، بدلاً من ذلك، يرفض ميتافيزيقا الزمن الإنساني السرية ويسمح لطبقات التشكل الاجتماعي كلها بتكوين أزمنتها الخاصة. وبذا،

يمكــن أن يحصل تكرار وعودة وانفصال تماماً مثل إمكانية وجود اتصال. ولهذا السـبب لا يـتحدث فوكو عن التغيير الاجتماعي، بل عن التحول(36). وما عاد الـتاريخ يمـثل قضـية تقدم، بل إعادة ترتيب للعلاقات بين قوى عدة ـ مادية، اقتصادية اجتماعية ـ تتوسط عملية التشكل الاجتماعي.

ويـبدو جلياً أن منهج "**الحوليات**" يعمل على مفهوم اللا مفكَّر فيه الماركسي. وفــي الوقت الذي يبدو فيه هذا المنهج مشاركاً للماركسية في نقد التاريخ اللبرالي التقدمــي، تجـده دفع دراسة البنى الاقتصادية إلى حد أوصلها إلى بنى الجغرافية والمناخ المادية الطويلة الأمد. كما تمكن فوكو، ضمن المدى نفسه، من الدخول في حلقــة الصـمت الأعظـم الـذي اكتـنف التاريخ الواصف historiography [التاريخوغرافـيا] للحولـيات. فـبعد أن بدأ مؤرخو **الحوليات** عملهم بصفة نقاد لتاريخ الأحداث الكبرى الوضعي نجد أن المتأخرين اتخذوا لأنفسهم فلسفة وضعية خاصــة بهـم. فقـد أصـبح لادوري، مـثلاً، يمجـد التاريخ الكمي المحوسب computerized quantitative مـن دون أن ينـتقده، مدفوعـاً بالإحـراج لا الاضـطرار. وقـد قام بذلك في مقالة نشرت له إلى جانب اعتراف بنقطة تاريخ "**الحولـيات**"، أي الحـدث(37). وبعد أن رفض تراث **الحوليات** وضعية الأحداث الكبرى، لم يقدم إلا نظرية أو تحليلاً صغيراً جداً لأحداث محددة جرى فيها التحول "بسبب تفضيل التاريخ الواصف لما هو كمي وإحصائي وبنيوي، اضطر في الوقت الراهــن إلــى الخضوع لكي يحافظ على بقائه، وهذا أمر يبعث على الأسى. فقد أصــدر حكمــه. في العقود القليلة الماضية، بالموت على تاريخ الأحداث السردي الذاتية الفردية"(38).

ويعد مفهوم اللامفكر فيه في "**الحوليات**" الحدث المنفصل المحدد، وقد تخطى فوكو هذا الحد المحرج. وأصبح التناقض بين البنى المستقرة والقطائع واضحاً" فقد وثّـق باشـلار وكانغيلم وسير وغيرول والتوسير مكانة الحدث المنفصل. "ربما تتمثل واحدة من أهم سمات التاريخ الجديد بإزاحة المنفصل: أي انتقاله من العائق إلــى العمــل ذاته واندماجه مع خطاب المؤرخ على نحو ما عاد بإمكانه فيه لعب دور الشـرط الخارجي المراد تحويله، بل أصبح يلعب دور المفهوم الفاعل"(39). وهكــذا، ينتظم تاريخ فوكو حول الأحداث التي تتحول فيها قوى التاريخ وتتقلب: أول رواية حديثة، أو مراقبة لأجساد المرضى، اليوم الذي تم فيه تحرير المجانين

مـــن بيســتر، اختفاء "سفينة المجانين"، تغير منظر التعذيب بالمشنقة، فإذا تمكنت البنى الطويلة الأمد من تحويل الامتياز غير المسوغ للإنسان في التاريخ، يستطيع الحــدث، بوصــفه واحداً من القطائع، منع البنى من الظهور بصفة محددات غير مباشرة للفعل الإنساني.

إن علاقـــة فوكو الساخرة بالتوسير تفسر كلاً من استخدامه للفكرة الباشلارية وانــتهاكه لهـــا. فـــإذا تخطيـــنا مبدأيّ الانفصال والقطائع، نجد أن كلاً من فوكو والتوسّـــير يربط التاريخ بنظرية الخطاب، ويشترك في إعادة بناء الآثار البنيوية، ويعمل عند الحدود الواقعة بين المرئي واللا مرئي، وبين البراءة والشعور بالذنب، إلا أنهمـــا يخــتلفان بشـــأن الانقطاع الأبستمولوجي عند ماركس. ويضع التوسير مـــاركس فـــي المركز، ويرى أن الانقطاع الأبستمولوجي في الاقتصاد السياسي والمـــنهج التاريخـــي في القرن التاسع عشر يحدث في منتصف ماركس، أي في 1845. بيـــنما يـــرى فوكو أن ماركس يشترك بابتسمولوجيا ريكاردو الاقتصادية (40). ويقتصـــر انقطـــاع مـــاركس على نظرية التاريخ والسياسة. ويقطع فوكو مـــاركس إلـــى أجزاء إلا أن من غير الممكن ترتيب هذه الأجزاء زمنياً على نحو خطـــي Linearly لأنـــه يـــرى أن ماركس لا يمثل المنشأ، أي المصدر الأصلي لحدث ما في تاريخ المعرفة، بل تقسمه قوى ابستمولوجية معينة إلى أجزاء: إذ بقي علـــم الاقتصـــاد الذي جاء به ذا طابع سياسي لبرالي. بمعنى أنه في الوقت الذي يعمـــل فيه التوسير على تحقيب periodizes التاريخ وجعل ماركس شمولياً، فإن فوكـــو يقـــرأ ماركس بوصفه حدثاً في وسط طبقات المعرفة المستقلة، وللمعرفة الاقتصـــادية زمـــنها، مـــثلما أن للتاريخ والسياسة زمنهما أيضاً، وهذا يتوافق مع نظـــرية التحول العامة عند فوكو، فالانفصال ليس مفهوماً عاماً بل أداة عمل، ولا يمكـــن تحلـــيل الانفصالات تحليلاً صحيحاً إلا ضمن علاقتها بحقل الأحداث التي تنتمي لها هذه الانفصالات التي تعكسها أحياناً.

ويدحض فوكو كل شكلنة formalization في التاريخ: الكليات، التحقيب، البنى غير التاريخية. وهكذا نرى فوكو قريباً جداً من برودل الذي يرى أن المناخ والأرض والبحر والأنساق الاقتصادية وعلم السياسة جميعها تتمتع بزمنها الخاص، وبهـــذا المعنى لا يعد فوكو مؤرخاً للانفصالات بل للأحداث العينية المتجسدة في مجالات متجسدة.

فما تاريخ فوكو؟..

فمع ماركس وبرودل وباشلار يرفض فوكو مثالية التاريخ التقليدي ووضعيته وخطيــته. إلا أن فوكــو لــيس ماركسياً، وعضواً في مدرسة **"الحوليات"** وتلميذاً لألتوســير فحســب، بل يعمل في فضاء نسجه هؤلاء الثلاثة. فتراه يتحدث حينما يصــمتون، ويصمت حالما يتحدثون فيما بينهم، ويجتاز الحد الفاصل بين الماقيل the said ومــا لــم يُقَل the unsaid لغرض إعادة توطيد حدود أخرى لابد من انتهاكها.

المعرفة: يعد فوكو مؤرخاً للمعرفة، قبل كل شيء، ويتضح ذلك في الكلمات والأشياء"، و"حفريات المعرفة". ويعد "مولد العيادة" تاريخاً لنهضة المعرفة الطبية أيضــاً. أمــا "تــاريخ الجــنس" فيعد مقدمة لدراسة من أجزاء عدة بعنوان "إرادة المعــرفة". وحــتى بالنسبة للدراسات التي تبدو معنية قليلاً بالمعرفة، يعد "تاريخ الجنون" و"المراقبة والمعاقبة" تحليلين لعلاقة المعرفة بالسيطرة الاجتماعية. ويعد فوكو مؤرخاً للمعرفة، لكن مع ذلك تبدو المقولة محدودة جداً لأنها لا توضح سوى اختلافه عن بقية المؤرخين، فهو يهمل البنى المادية على الرغم من أنه يعمل مع، وضــد، تــاريخ **"الحولــيات"**. إذ إنه يضفي صفة المادية على دراسات المثالي. وضــمن هذه الرؤية لا يعد فوكو مؤرخاً للعلم على الرغم من أنه يعمل في ضوء تــاريخ العلــم الباشــلاري. فهو لا يقول إلا القليل عن العلوم الفيزيائية التي كان باشــلار منهمكاً فيها، أما حينما يتعامل مع العلوم البايولوجية، مثلما فعل كانغيلم، تجده يفعل ذلك بخصوص قضية المعرفة العامة. وتراه لا يبدي سوى اهتمام بسيط باســتخدام باشلار في إحياء المادية التاريخية بوصفها علماً، على العكس من شدة الاهتمام الذي كان يظهره التوسير. أما بخصوص التاريخ، يقع تاريخ المعرفة عند فوكــو في فضاء لا يشغله الذين تعلّم هو منهم."وهكذا فإن ما تحاول **"الحفريات"** وصفه ليس بنية العلوم المحددة، بل حقل المعرفة المختلف جداً"(41).

ومــع ذلك يعد اهتمام فوكو بالمعرفة اهتماماً باشلارياً في جوانبه الجوهرية؛ فالانفصــال، والانقطــاع، والانــزياح displacement، التشتت dispersion، الإشكالية، العائق الابستمولوجي، التعددية الابستمولوجية، تاريخ الخطأ، نقد التاريخ المتصــل ــ جميعها تشكل مفاهيم أساسية عند باشلار، وتابعه كانغيلم(42). ومما لاشــك فــيه أنهــا أساسية عند فوكو أيضاً. إلا أن الأهم من ذلك أن فوكو، مثل

باشــلار، يــتخطى الــتاريخ المتصــل من خلال كتابة تاريخ الحقيقة من منظور الأخطــاء. ويــرى فوكــو أن المــزاوجات الشهيرة ـ الفلسفة / العلم، الواقعية/ العقلانــية، الحقــيقة/ الخطــأ ـ ليست ثنائيات بل أقطاب. فهي لست خيارات بل مُسلّمات. وللعلــم أبعــاده الفلســفية، والفلسفة تنهل من العلم، وببساطة نقول إن الواقعــية والعقلانــية ليســا منظوريــن فلسفيين شموليين متبادلين، بل هما بعدان ضــروريان لجانــب أبستمولوجي(43). لذا ينبغي أن لا يحصر التاريخ نفسه في نسق الحقائق، بل ينبغي أن ينفتح على لحظات الخطأ التي يقال فيها " لا" للماضي، والــبدء مــن جديــد. ونلاحظ في "الفكر العلمي الجديد"(1934)، "وتكوين العقل العلمي"(1938)، وهما من أوائل الدراسات التي قام بها باشلار عن العلم، وصولاً إلــى بيانه الابستمولوجي الواضح في "فلسفة الرفض" The Philosophy of "No" (1940)، وتطويــره لهــذا الموقــف فــي أعماله اللاحقة مثل "العقلانية التطبيقــية"(1949)، و"المادية العقلانية"(1953)، أن باشلار عمل، أو أعاد العمل، علــى الفلســفة الــتعددية للمعرفة العلمية. ويصر تاريخ باشلار المنفصل، خلافاً لتطورية توماس كون Thomas Khun الخفية (44)، على التباري المستمر بين القديــم والجديد. وينبغي حتى على نسبية الفيزياء الحديثة العقلانية راديكالياً، التي تشكل نموذج باشلار ومصدر اهتمامه الأعظم، أن تقنع بمخلفات الواقعية الوضعية والأساســية." إن الــذي يثير الدهشة هو أن وحدة العلم المزعومة لا تقابل الحالة الثانــية أبــداً (45)". فالابستمولوجيا هي تاريخ الابستمولوجيات. التي تكون كل واحــدة منها حاضرة دائماً، بصورة ما، وبدرجة ما، لكن لكل واحدة منها تاريخها الخــاص بالعــالم العيني المتجسد الذي يؤكد الجديد برفض الماضي، لكن باشلار يــرى أن المفهوم المرفوض يبقى في جانب خاص. "إن رسم الذرة الذي اقترحه بوهــر قــبل ربع قرن من الزمان كان بمثابة صورة جيدة لم يتبق منها شئ لكنها كثيراً ما توحي بالرفض بما يكفي لتحويل دورها الذي لا يمكن الاستغناء عنه إلى بيداغولوجــيا استهلالية. ويتم تنسيق هذه المرفوضات بسعادة لأنها تمثل مكونات الفيزياء المعاصرة المصغرة"(46)".

وعلى هذا الغرار، يرى فوكو أن المعرفة تعددية، وأن الانفصالات في تاريخ المعــرفة لا تعــزل الماضي عن الحاضر. فالمعارف المتجسدة لها أزمنتها التي تــتداخل فــيها، والعلم لا يكون صرفاً أبداً، فهو يكون أيديولوجياً دائماً ولهذا تراه

مليئاً بالأخطاء. إلا أن تصحيح الأخطاء لا يحرره من الأيديولوجية.(47). كما أن المعرفة التاريخية ليست صراعاً بسيطاً بين الواقعية والعقلانية، بين ماهو تجريبي وماهو مفهومي، بل إنها تتولد من التوتر tension بين هذين القطبين. وينتقد فوكو تاريخ الأفكار بالطريقة ذاتها التي ينتقد بها تاريخ الأحداث، لكنه يفعل ذلك بأسلوبه الخاص. إلا أن الأوضح من ذلك أن فوكو يكتب تواريخ المعرفة خاصته من خلال الإشارة إلى الخطأ والفشل باستمرار: انهيار الفرق بين العقل واللاعقل في "تاريخ الجنون"، وخطأ المراقبات الجسدية من دون نظرية وافية للانساق الرابطة في "مولد العيادة"، والخطأ في أسطورة الإصلاح التكفيري في "المراقبة والمعاقبة"، وخطأ فرضية الكبت في "تاريخ الجنس"، و.... الخ.

وفي الوقت ذاته يشكل تاريخ العلم الباشلاري حداً تخطاه فوكو في عمله. ففي "حفريات المعرفة"، يوضح فوكو مشروع دراسته لما تجاهله مؤرخو العلم (48).... بدءاً بالفكرة الباشلارية ومؤداها أن العلوم، المُعرَّفة عموماً، أزمنة غير منتظمة ومتغايرة الخواص ومشتتة (49). ويصف فوكو العتبات thresholds بأنها أربع عتبات منفصلة يمر بها العلم: حيث يلتقي أولاً بعتبة الوضعية حينما يتخذ نوع الخطاب فرديته الخاصة، وإن كان مفتقراً إلى معايير الصلاحية validity أو المعايير الشكلية للحقيقة أو البديهيات، ثم يصل إلى عتبة الابستمولوجية epistemologization حينما تتم المحاولات، غير الناجحة أحياناً، الرامية إلى ترسيخ مادة معروفة متساوقة وصالحة وأصلية، ثم عتبة العلم scientificity حينما تقوم مادة المعرفة بتحديد المعايير الشكلية التي يتم توظيفها في القوانين لبناء الفرضيات. وأخيراً نصل إلى عتبة الشكلنة حينما تعد البديهيات الشكلية في العلم نقاط إنطلاق مشروعة للمعرفة.

يحدد فوكو عند العتبات المعرفية المتداخلة الثلاث، ثلاثة أنواع من تاريخ العلم: 1 ـ تاريخ الرياضيات عند عتبة الشكلنة 2 ـ تاريخ العلوم الطبيعية والفيزيائية بين عتبتي الابستمولوجية والعلمنة، وهو المجال الذي عمل فيه كانغيلم وباشلار 3 ـ تاريخ فوكو **الحفرياتي** عند عتبة الابستمولوجية، ويمثل الموضع الذي تبدأ فيه مادة المعرفة باستخدام خطاب متساوق مستقل، ولا تعد هذه المجالات ذات طابع كلي [شمولي]، بل تحتفظ بعض العلوم باستعارات metaphors بدائية إلى جانب البديهيات الشكلية(50). إلا أن فوكو يتخطى الحدود التي وصلها باشلار

حينما درس العلوم عند عتبات أكثر بدائية، أي عند النقطة التي يصبح فيها خطابها ابستمولوجياً، بمعنى حينما تصبح معارف. وهكذا فهو يهتم بالعلوم الإنسانية الأولى، بدايات الطب العياداتي، بعلم الأمراض النفسية، بعلم الجريمة التي يبحث في إدارة السجون، ومعاملة المجرمين. وخلاصة القول إن فوكو يدرس العلوم التي يكون فيها الحد بين الخطأ والحقيقة ضعيفاً جداً ولاسيما تلك التي يطغى عليها حضور الأيديولوجيا.

يرى فوكو أن ذلك لا يمثل مغامرة مبرمجة قام بها معلموه لأن علمه ينفتح على مجال صمت عنه باشلار إلى حد كبير. وتراه يجعل من اللا مفكر فيه في العلم موضوعه الرئيس حينما يجعل تاريخ الخطأ راديكالياً. ويحاول تاريخ العلم "استعادة ما غفل عنه الوعي (العلمي): التأثيرات التي أثرت فيه، الفلسفات الضمنية التي كانت كامنة تحته، الثيمات غير المصاغة، العقبات غير المرئية... أي أنه يصف لا وعي العلم. ويعد هذا الوعي الجانب السلبي من العلم ـ أي ما يقاومه، يحرفه، يزعجه. إلا أن الذي أرغب به أنا هو كشف لا وعي المعرفة الوضعي: المستوى الذي يفوت على وعي العالم لكنه يشكل جزءاً من الخطاب العلمي"(51)، وهذا القول يجعل منه "باشلاراً" بل أكثر من باشلار.

أما من الناحية النظرية، تعد دراسة فوكو للعلوم الإنسانية بحثاً في تلك العلوم التي يتفحص فيها الإنسان نفسه، فمعرفة الإنسان، من خلال الإنسان، هي معرفة تفوق ما ملأه الخطأ، فهي متناقضة في جوهرها لكنها تشكل في الوقت ذاته المعرفة الأكثر قرباً واستحالة. أما في السوسيولوجيا فيتم التعرف على هذه المشكلة على نحو مبهم في الجدالات المتعلقة بموضوعية الدراسات الاجتماعية. ويرى فوكو أن هذه قضية فلسفية عامة يناقشها بإسهاب في نهاية "الكلمات والأشياء". فقد برزت العلوم الإنسانية إلى دائرة الضوء في القرن التاسع عشر من خلال ابتكار "الإنسان" الذي أصبح موضوع الفكر من خلال جعله ذات التاريخ الرئيسة. وعلى النقيض من ذلك، تطلبت معرفة الإنسان تعالي الإنسان؛ فالإنسان لا يستطيع التفكير بذاته إلا حينما يتعرف عليها وهي تتخطاه، وثمة حدود مشتركة بين الفكر النقدي ومعرفة الإنسان الذاتية. فمنذ كانت Kant اشتملت قضية الإنسان على نقد معرفة الإنسان والاعتراف بحدوده. ومن غير الممكن أن تعتمد المعرفة على التطابق الديكارتي بين فكر الإنسان وكينونته being بل إن علوم القرن

التاسع عشر الإنسانية استخدمت الإنسان المتعالي، أي الذات الكلية [الشمولية] التي في ضوئها يستطيع الفكر الإنساني التفكير بالإنسان.

ومـــن المعروف تماماً أن فوكو ينتقد هذا الحل. فتمركز القرن التاسع عشر حـــول الإنســـان هـــو في أفضل أحواله ميتافيزيقا غير معترف بها. فقد تم وضع الإنســـان فـــي مركـــز الفكـــر، وفـــي مركز الكينونة التاريخية. وبذا فإنه شاطر الميتافيزيقا اهتمامها بالمعرفة الخاضعة للسيطرة. ولم يتحرر الإنسان إلا على نحو مصـــطنع. إذ سيطر فكر القرن التاسع عشر، تحت ستار النزعة الإنسانية، على الفكر سيطرة سرية من خلال تحويله إلى نموذج متعال. وهنا يردد فوكو الإعلان النيتشـــوي الشهير عن موت الإنسان. إذ يرى فوكو أن الإنسان لا يستطيع التفكير بذاتـــه إلا من خلال البحث من دون إلغاء حدود الإنسان. فمعرفة الإنسان متجردة عن التمركز في الهامش الذي يفصل بين الحقيقة والخطأ، البراءة والشعور بالذنب. مفهومي اللا مفكر فيه والمستحيل التفكير فيه.

> **"لـــم يكن بمقدور الإنسان وصف نفسه بأنه كائن في الابستيمة من دون أن يكتشف الفكر في الوقت ذاته، في ذاته وخارجها، عنصر الظـــلام، الكثافة التي ينطمر فيها هو، أي مفهوم اللا مفكر فيه الذي يحتويه تماماً، لكنه مأسور فيه أيضاً. إن اللا مفكر فيه (بغض النظر عـــن الاســـم الذي قد نطلقه عليه) لا يستقر في الإنسان مثل الطبيعة المتغضـــنة أو الـــتاريخ الموزع إلى طبقات، بل إنه يرتبط بالإنسان، بالآخر The ... other أي الآخر الذي لا يكون شقيقاً فقط بل توأماً لا يولـــد من الإنسان، ولا في الإنسان بل بجانبه، ويشترك معه في الوقت ذاته بثنائية متعذر تفاديها"(52).**

ويبدو جلياً الآن أن اهتمام فوكو بمعرفة الإنسان هو بالدرجة الأساس اهتمام بالمعرفة والسلطة. ويعد عمله نظرية اجتماعية نقدية بالمعنى ما بعد الكانتي. فهو يـــدرس، قـــبل كل شيء، مولد تلك المعارف التي كانت تمثل في النزعة الإنسانية اللبرالـــية تكنولوجيات في الاقتصاد السياسي للعمل الخاضع للسيطرة. وهو يبحث فـــي تلك الحقول المعرفية، التي ولدت بصفة تصنيع لأوروبا، والتي عملت على السـيطرة علـــى السـلوك الإنساني، من وراء أنماطها الإصلاحية المتنورة: علم الجـــريمة، علـــم النفس، الطب العياداتي، علوم الحياة، تعد المراقبة ممارسة ذات

حدين(53): السيطرة على المعرفة والحقيقة (مثل الطب العياداتي بوصفه مراقبة)، والسيطرة على الأجساد والأشخاص لأغراض خاصة (مثل استخدام النظرية الطبية والاقتصادية في ضبط حجم العينات وسلوكهم).

> **إن ما استجد في القرن الثامن عشر هو أن المراقبات، من خلال كونها ارتبطت معاً وتعممت، استطاعت الوصول إلى مستوى يقوم فيه تكوّن المعرفة وزيادة السلطة بتعزيز أحدهما الآخر في عملية نقدية. وعند هذا الموضع تحديداً تعبر المراقبات العتبة "التكنولوجية". أولاً المستشفى، ثم المدرسة ثم لم تكن الورشة خاضعة لتنظيم المراقبات فأصبحت بفضل المراقبات أدوات خاصة بحيث صار بالإمكان استخدام أية ميكانزمة موضوعية فيها كأداة للإخضاع، كما أن أي تنامٍ في السلطة قد يوصلها إلى فروع المعرفة الممكنة ضمن العنصر الانضباطي لتشكيل الطب العياداتي، الطب النفسي، علم نفس الطفل، علم النفس التربوي، عقلنة العمل rationalization. وبهذا فإنها عملية مزدوجة: "الذوبان" الابستمولوجي عبر تصفية علاقات السلطة ومضاعفة تأثيرات السلطة عبر تشكل وتراكم الأنماط الجديدة من المعرفة"(54).**

باختصار، تصبح طبقة فوكو الباشلارية حداً يستدعي العودة إلى ماركس عن طريق نيتشه، وتؤدي المعرفة إلى السلطة عن طريق اللغة.

اللغة: إن اللغة هي الموضع الذي يفسر فوكو عنده وظيفة الحدود في فكره، كما أنها في الوقت نفسه الموضع الذي لا يصبح فكره مفهوماً عنده على نحو واضح. فالتاريخ، المعرفة ثم اللغة... ماركس، باشلار ثم نيتشه وباتاي.

فنحن الذين نقرأ فوكو من خارج حقله الفكري نكون عرضة لأن نجد مناقشاته للتاريخ والمعرفة مفهومة نسبياً. كما أننا تتلمذنا أيضاً على يد ماركس، وفي الآونة الأخيرة على يد مؤرخي "**الحوليات**"، فإذا كنا أقل ألفة مع باشلار، فعندئذ يمكن تخطي هذا النقص من خلال ألفتنا بتاريخ العلم واطلاعنا الوثيق على توماس كون، بغض النظر عن اختلافاته عن باشلار إلا أن اللغة بحث آخر. إذ نادراً ما وصل المنظرون الاجتماعيون خارج فرنسا وإيطاليا إلى حدود أبعد من سوسير وليفي شتراوس. وبالنتيجة صار من المحير أن نواجه الأسماء غير

المألوفة في نظرية اللغة عند فوكو: باتاي، بلانشو، روسيل، ساد، حتى نيتشه يبقى اسماً غريباً في الآفاق الأمريكية الشمالية.

إن المشــكلة لا تتعلق بقرائه الذين لا تتوفر لديهم معلومات جيدة، فاللغة عند فوكـــو قريبة من المفهوم. ويرى فوكو أن المفهومية حد ضروري. فهي المشروع المركزي في المثالية، أما الوضعية، الظاهراتية، النزعة التاريخية ـ وهي المناهج التــي يــثور فوكو عليها (55) ـ فجميعها تخفق في إدراك تجسّد الأحداث لأنها أفرطــت فــي تقويم المفهومية وأبخست قيمة الخطأ والحد. ولا تقف المعرفة عند المركــز، بل في هوامش الحياة، أي ليست داخل الإنسان وعالمه بل عند حدهما، وبالــنهاية فإنهــا تقــف عند موضع الموت. ا للغة والموت ـ اقتران محير. إنها العلاقــة التي ضمنها يطور فوكو نظريته الكاملة في التاريخ والمعرفة والخطاب والسلطة.

وقــد عمدت السيمياء البنيوية structuralist semmiotics إلى عزل اللغة عــن التعبير والمعنى. إذ رفضت فكرة أن اللغة نتاج الذات المتكلمة. أما البنيوية فقد أخرجت اللغة من الوعي، وهي بعملها هذا طرحت قضية أشكال اللغة بذاتها. وقد اشترك فوكو بهذه القناعات من دون أن يؤمن بها. فقد تجاوز نطاق اللغة ذاتها مــنذ الــبداية. وحينما طُلِبَ منه تحديد موقع نظرية اللغة خاصته تحديداً تاريخياً وأيديولوجياً قال:

> **"أنا مختلف عن أولئك الذين يطلق عليهم اسم "البنيويون" لأنني غــير مهتم بالإمكانات الشكلية التي يقدمها نسق ما مثل نسق اللغة. فأنــا شخصياً مفتون جداً بوجود الخطابات، بحقيقة أن المتكلم حَدَثٌ يحدث مثلما تحدث الأحداث ضمن علاقتها بموقعها الأصلي، وأنها قد خلفــت وراءهــا آثــاراً موجودة وتمارس عدداً معيناً من الوظائف المتجلية أو السردية"(56).**

وهــو حينما يسأل: ما اللغة (57).؟ فإنه لا يسأل عن معنى اللغة أو ماهيتها أو شكلها بل عن وجودها، ووظيفتها، وممارستها. وباستثناء دراساته التاريخية في "الكلمات والأشياء"، تنطبق سيميائيته على الأدب على نحو وافٍ تقريباً. فالأدب هو مــا أشير له في نهاية العصر الكلاسيكي(58) بوصفه الممارسة الغربية للغة التي جلبــت اللغــة إلــى الخواء Void على أيدي ساد ونيتشه وباتاي وروسيل وآرتو

ومالارمـــيه (59). "نحن ندرس العبارات عند الحد الذي يفصلها عن مالم يُقل... (60)". ويـــرى فوكو أن وضعية الأدب ليست شكله، بل هي قدرته على دفعنا إلى مواجهـــة العلاقـــة بيـــن اللغـــة والحياة الإنسانية؛ إذ بمقدور الأدب أن يقودنا إلى الصـــمت الذي يجعل الخطاب ممكناً، وهذا أمر يبعث على السخرية. "ماهذه اللغة التـــي لا تقول شيئاً، وليست صامتة أبداً، ويطلق عليها اسم "أدب؟"(61)، لكن إذا عرضنا الأمر ببساطة أكثر نقول إن الأدب هو اللغة التي لا تستطيع تمثيل الواقع أبداً على الرغم من تظاهرها أ حياناً بعكس ذلك. ولذلك نقول إنها لغة لها الحرية بالـــتفوه بـــأي شيء وكل شيء. وهي حينما تحاول فعل ذلك، تدرك أن من غير الممكـــن قـــول كل شيء. وينبغي للغة في الأدب مواجهة الصمت الذي توجد هي بواســطته. ولهـــذا ينبغـــي للأدب أن يكتشف عقم الواقعية في اللحظة ذاتها التي يكتشف فيها حقيقة أن الإنسان ميت.

فاللغـــة... ملغـــزة؟ مشوشة؟ سخيفة؟ نعم، لكنها ليست هراء، ونظراً إلى أن فوكو يريد تفسير حدود اللغة، لا يستطيع الاعتماد على اللغة الاعتيادية للتعبير عن ذاتـــه اعتماداً كلياً، بسيطاً، ولهذا السبب، من غير المعقول أن نطلب من فوكو أن يكـــون "واضـــحاً"، بأن نقول له: "أخبرني بكلماتي عما تعنيه أنت". ولعل مثل هذا الطلب سيشابه الطلب الذي نوجهه إلى نيتشه سائلين إياه عن ما عناه زرادشت. إن مثل هذا الطلب موجود في اللغة التي يتجنبها فوكو، متبعاً بذلك خطى نيتشه.

ومـــن المفيد أن نلاحظ أن مناقشات فوكو للغة والحد والموت دائماً ما تتميز بسلســـلتين من الأسماء تقريباً(62). الأولى، وهي المألوفة أكثر من الأخرى، هي سلســـلة نيتشـــه وماركس وفرويد، أما الأخرى فهي سلسلة ساد ونيتشه ومالارميه وآرتـــو وباتـــاي وروســـيل وبلانشـــو وكلوسوسكي ودولوز. ويعد نيتشه محور السلســـلتين، من دون أن يكون مركزاً تنظيمياً(63). ربما يمكن البدء بنيتشه، مع علمنا أن فوكو لن يستقر معه.

> **"هذه الأيام، أفضل التزام الصمت حيال نيتشه... فإذا رغبت في أن أكـــون مدعـــياً، لعلـــي سأطلق على ما أقوم به اسم "جينا لوجيا الأخلاق". فنيتشه هو الذي حدد علاقة السلطة بوصفها البؤرة العامة، إن جـــاز لـــنا القـــول، للخطاب الفلسفي ــ في حين يرى ماركس أن علاقـــة الإنـــتاج هـــي التـــي تلعب هذا الدور. ويعد نيتشه فيلسوفاً**

استطاع، فضلاً عن ذلك، التفكير بالسلطة من دون أن يقصر نفسه ضمن حدود النظرية السياسية لفعل ذلك.... ويعد حضور نيتشه المعاصر متزايد الأهمية. لكنني سئمت من دراسة الناس له لا لشيء سوى توليد ذلك النوع من التعليقات المكتوبة عن مالارميه وهيغل. أما أنا، فأفضل الإفادة من الكتاب الذين أحبهم. إن الثناء المشروع الوحيد الذي يمكن أن نمنحه لفكر مثل فكر نيتشه، والإفادة منه، تجريده عن شكله، جعله يتأوه ويتشكى. وإذا قال المعلقون عندها إنني أمين إلى نيتشه، أو غير أمين إليه، فإن هذا الأمر لا يعنيني بالمرة"(64).

ويتخذ فوكو الموقف نفسه تماماً مع ماركس، فهو قريب من نيتشه من دون أن يكون نيتشوياً. أما بخصوص ماركس وفرويد، كان نيتشه مستهل initiator الخطاب الحديث(65). فقد أدى كل واحد من هؤلاء وظيفة واضحة، وهاجم جميعهم مفهوم الأصل Origin، ووظف جميعهم منهجاً حرر الفكر من المبدأ التنظيمي، التأصيلي. ووضح الثلاثة تأويل العمل على سلسلة لا متناهية من العلاقات:

علاقات الإنتاج ونظرية القيم عند ماركس، علاقات الرغبة ولغة الأحلام عند فرويد، علاقات القيم والرجوع الأبدي Eternal Return عند نيتشه، كما أن مناهج هؤلاء الثلاثة رفضت العلامة Sign المطلقة، المسيطرة. ونجد لدى الثلاثة كلهم الإطاحة بالعقلانية والوعي والقيم ووضعها في سلسلة علاقات. وفتح الثلاثة قضية اللا تناهي. ولهذا السبب تحديداً خضع الثلاثة كلهم لرفض حراس الأيديولوجية اللبرالية، أي أولئك الذين دافعوا عن الرأي القائل إن التاريخ" حي ومستمر، بمعنى أنه مكان الراحة، اليقين، التسوية، مكان النوم المهدء، رفضاً مباشراً وحاداً"(66)، وبإزاء النوم الأنثروبولوجي، وجد ماركس وفرويد ونيتشه أن الإنسان نتاج العلاقات التي تتخطاه. فقد كانت تتم رؤية الإنسان بإزاء الموت: الاغتراب alienation عند ماركس، الرغبة عند فرويد، التجوال عند نيتشه. إن الحياة هي "ما ينبغي أن تتخطى ذاتها إلى الأبد"(67).

ونجد عند نيتشه أن زرادشت هو الذي يتكلم ـ ضد إرادة الحقيقة ـ لصالح إرادة السلطة. وتحل السلطة محل الحقيقة والأخلاق بوصفها العلامة الأساسية.

ويرى نيتشه أن هذا الاكتشاف كان مرتكزاً على تحول اللغة.

"إن الدليل المرشد الذي وضعني على المسار الصحيح لأول مرة كان هذا السؤال ـ ما هي الدلالة الابستمولوجية الحقيقية لمختلف رموز فكرة "الخير" التي صاغتها مختلف اللغات؟ ثم وجدت أن جميعها تؤدي إلى التطورية ذاتها، للفكرة ذاتها ـ بمعنى أن "الارستقراطي"، "النبيل" (بالمعنى الاجتماعي)، هو الفكرة الجذر التي تطورت منها فكرة "الخير" أي "بروح أرستقراطية"، "نبيلة"، وأعني "بروح ذات منزلة رفيعة"، "بروح متمتعة بالامتياز" ـ وهذا تطور يتوازى حتماً مع التطورية التي شهدها مفهوم "السوقي"، "المبتذل"، "الواطئ"، التي تغيرت في النهاية لتصبح "شراً"(68).

وبعبارة أخرى نجد أن فيلولوجيا نيتشه أدت إلى السوسيولوجيا، وتعد جينالوجيا نيتشه دراسة في اللغة المستخدمة لتعريف الخير. كما أن دراسته للممارسات الاستطرادية للأخلاق هي التي وضعت الكلمات "الخير"، "الشر"، "السوء"، "الحقيقة"، "الله" موضعاً سوسيولوجياً. "دعونا نتحدث عن هذا المطلب الجديد: نحن بحاجة إلى نقد القيم، إذ إن قيمة تلك القيم صارت موضع تساؤل لأول مرة ـ ولهذا السبب تعد المعرفة ضرورية للشروط والظروف التي تتولد منها هذه القيم...". (69). وماعادت فكرة "الخير" تتعالى على الإنسان وتسيطر على فكره وكينونته. فـ"الخير" مصطلح اجتماعي وسياسي تم توظيفه لغرض المحافظة على النظام الاجتماعي. ومع ذلك لا يمكن أن نرى مصطلح "الخير" إلا حينما تتحرر اللغة من وظيفتها الكلاسيكية: التعبير عن حقيقة الكينونة. ولهذا السبب ثمة حدود مشتركة بين تحرير اللغة وموت "الله" حيث يرمز "الله"، في المنظور الحديث، إلى مبادئ النظام المطلق الميتافيزيقية كلها. وكذلك فإن ثمة حدوداً مشتركة بين موت "الله" وموت الإنسان. فلعبة اللغة اللا متناهية، تفكيك الأخلاق، نقد الميتافيزيقا، الإنسان الذي يتجول على شفا حفرة بين إرادة السلطة وخواء الموت، هي جوهر فلسفة السلطة عند نيتشه (70)، وهنا، ببساطة، يكمن اقتران اللغة بالموت.

لكن مع ذلك، نجد فوكو يضع نيتشه في سلسلة ثانية: إن التركيز يكون على الكينونة عند بلانشو من دون شك، على الرغبة عند ساد، على السلطة عند

نيتشـــه، وعلى مادية الفكر عند آرتو، وعلى الانتهاك عند باتاي: أي تحديداً خبرة الـتخريج exterioity المحضـــة وتعرية الخبرات(71)". ونجد أن إرادة السلطة النيتشـوية تحـتل موقعاً واضحاً في هذه العلاقات، وتتجلى على نحو أوضح في سياق الموت والجنس."ربما كان ظهور الجنس في ثقافتنا حدثاً مضاعف القيم: إنه مرتـبط بموت "الله" وبالخواء الأونطولوجي الذي ثبته موته عند حدود فكرنا(72). ثمـة ثلاثـة أحـداث تطغى عند ساد، على سبيل المثال: قص الحكايات، الجنس العنيف، والموت من دون معنى (73) ومما لاشك فيه أننا إذا حررنا الخطاب من قـيد الأخـلاق فإنه سيؤدي حتماً إلى انتهاك عنيف للأخلاق، ويترك الإنسان في مواجهة الموت ــ الخواء الذي بلا معنى. فالتعذيب والقتل عند ساد لا يغيران من حقائق مليئة بالمعنى. إنهما يوضحان حدود الإنسان، على نحو محض وبسيط.

وبالطريقة ذاتها يرى باتاي أن الجنس في صميم الإنسان. فالكائنات الجنسية، إذا مـا قورنـت بالكائـنات الـلا جنسـية، تـتكاثر مـن خلال خلق الانفصال discontinuity مـن أحشـاء الاتصـال continuity. فالحيمن والبيضة، وهما كيانان منفصلان، يصبحان كياناً واحداً عند الإخصاب. "يظهر الاتصال بينهما إلى حيز الوجود ليشكلا كياناً جديداً من موت الكينونتين المنفصلتين واختفائهما(74)". لكن مع ذلك يكون المولود الجديد الذي يولد منفصلاً، في النهاية، عن والديه."توجد عند المستوى الأساسي جداً تحولات من المتصل إلى المنفصل ومن المنفصل إلى المتصـل. فنحـن كينونات منفصلة، أفراد يموتون بمعزل عن غيرهم في خضم مغامـرة يتعذر فهمها، لكننا نتوق إلى اتصالنا المفقود (75)". ولذلك فإننا نرى في باتـاي مـا كـنا نراه في نيتشه وما نجده في فوكو في كل موضع منه. إذ يحدث التحليل بين ثنائيات. إن حقيقة الإنسانية الجوهرية هي تعذر التوفيق بين الاتصال والانفصال(76)، التي يربطها باتاي باعتماد شهوة الجنس على التكاثر، على نحو يثـير السخرية. إن الشهوة، بطبيعتها المحددة جداً، هي الجنس من دون مراعاة لأداتية instrumentaliy التكاثر. فالشهوة، العاطفية، المادية، الدينية ــ يتم التنبؤ بهـا علـى أسـاس الانفصـال الذي تخلقه حقيقة تكاثرنا. وتعد الشهوة شكلاً من التوصـيل communication الذي يبحث فيه الإنسان اتصاله المفقود. وبالنهاية تعـد الشـهوة اتصالاً مقدساً، وبذا دينية. إنها البحث عن حقيقة الاتصال الأزلية، لكـن، في الحقيقة، يعتمد البحث عن "الله" على موت "الله"، وهذه حقيقة الاختلاف

الجوهرية. وحينما نحاول التغلب على الانفصال شهواتياً لا نكتشف سوى الحدود. وبالنتيجة، صارت الشهوة ا لفعل الأسس الأكثر جوهرية. ويتم انتهاك الحدود الاجتماعية بسبب حالتنا الطبيعية "تشتمل الشهوة، دائماً، على تعطيل الأنماط الراسخة، وأكرر قائلاً: أنماط النظام الاجتماعي الأساسي لطابع وجودنا المنفصل....".(77).

وبذا، لا يعد الانتهاك ترخيصاً جنسياً، بل يخص المعرفة والسلطة اللتين يتم التعبير عنهما في شروط الجنس. ويعد الحظر وسيلة السلطة الاجتماعية لغرض السيطرة على المعرفة والفعل الاجتماعي(78)، ولهذا السبب يجد الانتهاك أن المعرفة وإرادة السلطة يمثلان علاقة مزدوجة وضرورية، فالانتهاك يكون عند وضد حدود الاجتماعي التي تتكشف عندها معرفة الإنسان وسلطته. إن الانتهاك يوقف التابو Taboo من دون تشتيته(79). ويبقى الإنسان حيواناً اجتماعياً، في حين تضطره حقائق حيوانيته إلى البحث عن حده.

إن هذه السلسلة من الأفكار، من نيتشه وساد مروراً ببنتاي وبلانشو، تسلط الضوء الكثير على منهج فوكو، ومعنى الغرابة الذي نجده في كتاباته. فهو يحاول تقديم تاريخ للمعرفة في ضوء نظرية اللغة التي تكون، في النهاية، سياسية. إذ إن مناقشاته المبكرة لباتاي ونيتشه وبلانشو(80) ليست مشابهة لما نعتقده عن دراساته المتأخرة للسلطة والمعرفة. فمناقشته للحياة، الموت، الجنس، المعرفة والسلطة في نهاية "تاريخ الجنس" تعد سياسية على نحو جلي. إلا أن هذه السياسات يمكن التنبؤ بها بناء على قناعة ترتكز على تلك الدراسات الأدبية والفلسفية المبكرة جداً التي تبدو متجردة من الطابع الأساسي. إذ تكمن قيمتها السياسية في الدقة التي تفحص بها تعقيد السلطة. ولا يمكن القول إن سياسة فوكو هي سياسة منظر نقدي يهاجم عالم علاقات السلطة المرئي. فالسلطة ضمن نطاق المعرفة، مثلما أن المعرفة ضمن نطاق السلطة. ولن يكون للحقيقة الاقتصادية أي فعل يتعدى قول الفلسفة المثالية من أن العلم متحرر من الخطأ والأيديولوجية، أو الافتراض التاريخي القائل بالاتصال الواضح بمعزل عن الحقيقة المادية. فحينما يتم الفصل بين المعرفة والسلطة، نقع ضحية الوهم اللبرالي المنادي باللبرالية والحرية. فنحن غير قادرين على أن نرى، من خلف المظاهر، حقيقة أن الإنسان المتحرر واقع تحت قبضة سلطة يديمها هو شخصياً. إذ اللبرالية أسطورة الإنسان الذي يكون،

ضـــمن تناهيه، عارفاً بنفسه لأنه قادر على تخيلها. وتظهر الذات المتعالية بأشكال مخـــتلفة: "إرادة الحقيقة، الواقعية الوضعية، الراديكالية الظاهراتية لنظرية الهوية identity، نظـــرية ســـلطة النخبة، الأخلاق الإنسانية. ويسيطر كل من هؤلاء، بـــدوره، على نحو لا يقل عن ما تقوم به الميتافيزيقا الكلاسيكية لأن كل واحد من هـــؤلاء يتجاهل حقيقة السلطة أو ينكرها. فالسلطة ليست مركزاً، منبعاً، مصدراً، حقـــيقة، قوة طاغية... إنها علائقية، إنها ما نواجهه حينما نقبل حقيقة أن الإنسان اخـــتلاف لا ائتلاف. إن الإنسان المسيطر، بأصالة، هو الإنسان الذي يتعرف إلى حده ويعترف به لكنه يرفض تجاوزه على نحو متعال من خلال إسقاط الإنسان في المكـــان الـــذي يحتله "الله" سابقاً. فإرادة السلطة هي إرادة التخطي، الانتهاك لتلك الحدود التي لا يمكن تخطيها.

ويحدد التاريخ والمعرفة واللغة المجالات الواضحة للموضوعات التي يعمل علـــيها فوكـــو. فهـــو يـــرى أن التاريخ ليس اتصالاً هادئاً بل صراع ومصادفة، والمعرفة ليست هوية وحقيقة بل خطأ وخبرة الـــ"لا"، واللغة ليست تفسيراً وتعبيراً بـــل لا تناهـــي مـــن العلامات التي توصل الإنسان إلى حدّه. وتلتقي جميعها، في الـــنهاية، في السلطة: سلطة المعرفة، التكلم، الانتهاك للتابو الذي يفرضه الإنسان علـــى نفســـه. فالـــتابو هو المجتمع. ولا تمثل النظرية الاجتماعية النقدية تعالي الجانـــب الاجتماعـــي بل هي الانتهاك. فزرادشت كان متخطياً لا مفكراً. والحقيقة تكمن في السلطة، والنظرية هي السياسة.

□

■ الهوامش:

(1) ــ فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 21-26.

(2) ــ يـــنظر دراســـة فوكو السميولوجية للوحة مارغيت (1973 أ)، وعرضه لكتاب ج.ب. بريزة "علم النحو المنطقي" (1970)... الخ.

(3) ــ فوكـــو، "الحقـــيقة والســـلطة"(1977 أ)، وهناك الكثير من المناقشات لفوكو عن السياســـة في "عن اتيكا"(1974)، "السلطة والجنس" (197غ)، ومختلف المقالات والترجمات التي جمعها دونالد بوشار في تحريره لكتاب "اللغة والذاكرة المضادة

والممارسة". وسيرمز له بالرمز.

(4) ـ ينظر: عن بلانشو "اللغة إلى التناهي" (1963غ)، وعن فلوبير (فنطازيا المكتبة" (1967ج)... الخ.

(5) ـ لمعرفة أثر باريس على المفكرين الفرنسيين ينظر: تشارلز ليمرت "قراءة في علم الاجتماع الفرنسي" (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1981).

(6) ـ إن كتابات فوكو مثال واضح على ذلك، وتحديداً: "حفريات المعرفة" (1969أ).

(7) ـ في الحقيقة، كان أول كتاب لفوكو يحمل عنوان "المرض العقلي والشخصية" (باريس: مطبعة جامعة فرنسا، 1954)، الذي تم تنقيحه وأعيدت صياغة عنوانه في 1962 وتُرجم إلى المرض العقلي والسايكولوجيا (نيويورك: هاربر ورو، 1976).

أما أعظم أعماله الأولى فهو "تاريخ الجنون في العصر الكلاسي"(1961 أ).

(8) ـ ينظر مناقشة فوكو للأحداث المهملة في :حديث السجن (1975ج)، وتاريخ الجنس الجزء الأول (1976 أ)، (1980ء)، "أنا بيير ريفيير قتلت أمي وأختي وأخي"(1973ب) (1973أ).

(9) ـ فوكو، "خطاب في اللغة" (1971)، في "حفريات المعرفة"، ص 231.

(10) ـ فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 229.

(11) ـ كلود ليفي شتراوس، "المدارات الحزينة"، لويس التوسيير من أجل ماركس، أ.ج. غريماس "علم الدلالة البنيوي"، بولانتزة، نيكولاس "السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية".

(12) ـ فوكو، "حفريات المعرفة"، 15.

(13) ـ جاك دريدا "الصوت والظاهرة"، وكتب أخرى، دولوز وغواتاري" نقيض أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا"، بورديو "نظرة في نظرية الممارسة".

(14) ـ ينظر: توركل "علم السياسة السايكو تحليلي".

(15) ـ لمناقشة هذه الأحداث وعلاقتها بالتغيرات الطارئة على علم الاجتماع، ينظر:ليمرت "علم الاجتماع الفرنسي"، المقالة الأولى.

(16) ـ فوكو، "خطاب في اللغة"، ص 232 – 233.

(17) ـ فوكو، "تاريخ الجنس"، ص 92–102، وسنشير من الآن إلى الجزء الأول من هذا الكتاب.

(18) ــ فوكــو، "الحقيقة والسلطة"، (1977 أ)، ص 301-307، أما بخصوص المكانة الــنظرية للفرد بوصفه ذات السلطة والتحول التاريخي، ينظر "اعترافات جسد" (1977)، ص 23.

(19) ــ فوكو، "المرض العقلي والسايكولوجيا" (1954 أ)، ص 86-88.

(20) ــ فوكو، "في تاريخ الكتابة" (1967).

(21) ــ فوكو، "السلطة والجنس" (1977 غ)، ص 153.

(22) ــ فوكو، "المراقبة والمعاقبة: مولد السجن"، (1975 أ)، ص 221، قارنها مع ص 218 -224.

(23) ــ فوكو، "تاريخ الجنون" ، ص 229.

(24) ــ فوكو، "مولد العيادة"، (1963 ب)، ص 85.

(25) ــ فوكو، "تاريخ الجنس"، (1976 أ)، ص 141.

(26) ــ فوكــو، "حديث السجن"، (1975 ج)، ص 15، أما المادة التي أوردناها في هذه المقالة فهي ترجمة المؤلف لطبعة 1975 ج.

(27) ــ المصدر نفسه ص 15، و"الحقيقة والسلطة" (1977 أ)، ص 294-295.

(28) ــ فوكو، "تاريخ الجنس" (1976 أ)، ص 94.

(29) ــ فوكو، "الحقيقة والسلطة"، (1977ء) ص 298.

(30) ــ للاطلاع على مناقشة فوكو لمفهوم "اللا مفكر فيه"، ينظر : "الكلمات والأشياء"، ص 322 -328 والجزء الأول.

(31) ــ فرناند برودل، "البحر المتوسط" (جزأين، نيويورك: هاربر ورو، 1972)، ص 11-24 وينبغي على القارئ أن يلاحظ هنا أننا لا نتحدث عن تأثيرات شخصية مباشــرة علــى فوكــو لأنه شخصياً مدين كثيراً لثلاثة معلمين ــ جان هيبوليت وجورج دوميزي وجورج كانغيلم (ينظر: خطاب في اللغة ــ (1971) ص 235 -237).

(32) ــ فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969) ، ص 3-10.

(33) ــ المصدر نفسه، ص 7.

(34) ــ برودل "البحر المتوسط، الجزأين الأول والثاني.

(35) ــ فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 169.

(36) ـ المصدر نفسه، ص166-167.

(37) ـ إيما نويل ليروي لادوري "إقليم المؤرخ" الفصول 1- 5 و7.

(38) ـ المصدر نفسه، ص 111.

(39) ـ فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 4-5 و9.

(40) ـ "في تاريخ الكتابة"(1967)، ص6، و"الكلمات والأشياء"، الجزء الثاني.

(41) ـ فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 195.

(42) ـ لغرض الاطلاع على باشلار، ينظر "كانغيلم الجديدة"، و"(تشكيل الروح العملية، و"فلســفة الرفض"... الخ، أما لغرض الاطلاع على الاثنين معاً، ينظر، دومينيك ليكور "الماركسية والابستمولوجية".

(43) ـ باشـــلار، فلسفة الرفض"، الفصل الثالث، قارنه بكتاب "العقلانية تطبيقاً"، الفصل الأول.

(44) ـ قارن، "ليكور"، "الماركسية والابستمولوجية" ص 8-19.

(45) ـ باشلار، "الفكر العلمي الجديد".

(46) ـ باشلار ، "فلسفة الرفض"، ص 119.

(47) ـ فوكو، "حفريات المعرفة"، ص 184-195.

(48) ـ المصدر نفسه، ص 187-192.

(49) ـ المصدر نفسه، ص187.

(50) ـ قارن: "فوكو"، "ما المؤلف؟"... ص 131-136.

(51) ـ فوكو، "مقدمة الطبعة الجديدة"، (1970)، "الكلمات والأشياء"، ص 11.

(52) ـ فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 326.

(53) ـ فوكو، "خطاب في اللغة"، ص 222-224.

(54) ـ فوكو، "المراقبة والمعاقبة"، ص 224.

(55) ـ على سبيل المثال، ينظر (1970)، ص 174-176.

(56) ـ فوكو، "في تاريخ الكتابة"، (1967).

(57) ـ فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 306.

(58) ـ المصدر نفسه، ص 303.

(59) ــ على سبيل المثال، فوكو في "ريموند روسيل" (1963)، ص 208 –210. قارنه بمقالات فوكو: عن باتاي، "مقدمة الانتهاك"، (1963)، ص 92-52. في، وعن بلانشــو، "اللغــة إلى اللاتناهي" (1963)، ص 53-67، وعن هولدرلين "لاء الأب" (1962)، ص 68-86، وعن فلوبير "فنطازيا المكتبة" (1967)، ص 87-109... الخ.

(60) ــ فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969)، ص 119.

(61) ــ فوكو، "الكلمات والأشياء"، ص 306.

(62) ــ المصدر نفسه، ص 328.

(63) ــ لغــرض الاطــلاع علــى أهمية نيتشه في الفكر الفرنسي المعاصر، ينظر ديفيد اليسون، "نيتشه الجديد"، وتضم هذه المجموعة من المقالات نصوصاً بقلم هيدغر ودولوز وكلوسكي وبلانشو ودريدا.

(64)ــ فوكو، "حديث السجن"، (1975)، ص 15.

(65) ــ فوكو، "ما المؤلف؟" (1969)، ص 131-136.

(66) ــ فوكو، "حفريات المعرفة"، (1969) ص14، قارنه بــ: ص12-14.

(67) ــ نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ص (34 :2).

(68) ــ نيتشه، "جينالوجيا الأخلاق"، (4: 1).

(69) ــ المصدر نفسه، ص 6 (الاستهلال).

(70) ــ لغرض الاطلاع على مناقشات اخرى لنيتشه واللغة واللا تناهي، ينظر: موريس بلانشو، "أدب المكان"، (باريس: غاليمار، 1955). بيير كلوسكي "نيتشه والحلقة المفرغة"، دولوز، "نيتشه والفلسفة"، جاك دريدا "أساليب نيتشه".

(71) ــ فوكو، (1966)، ص 530.

(72) ــ فوكو، "مقدمة للانتهاك"، (1963)، ص 50.

(73) ــ يــنظر: رولان بارت، "سادر، فورييه، لويولا"، ولاسيما الرسم الموجود في ص 147، في القسم الذي يحمل عنوان "مكان اللغة".

(74) ــ جورج باتاي، "الموت والحسية"، (1962)، ص 8.

(75) ــ المصدر نفسه، ص9.

(76) ــ قــارن المناقضــات الأخــرى في " الاختلاف": دولوز: "الاختلاف والتكرار" و"دريدا، "الكتابة والاختلاف".

(77) ــ باتاي، "الموت والحسية"، ص 30.

(78) ــ قارن، فوكو، "خطاب في اللغة"، (1971).

(79) ــ باتاي، "الموت والحسية"، ص 30.

(80) ــ لقد عرضت النصوص الأولى بصورة ممتازة في الجزئين الأول والثاني، وقد طبع معظمها مابين 1962 و1971.

□□□

لغة إسبانية المستعربة[1]
وأصول اللغة الإسبانية
رامون مِنْندث بيدال[2]

■ ت: علي إبراهيم أشقر

يحاول البحّاثة مننْدث بيدال أن يصل إلى جذور اللغة الإسبانية الأولى عبر الكتّاب والأدباء العرب في الأندلس. والمقال هو في الأساس خطاب ألقاه بيدال في مجمع اللغة الملكي الإسباني ردّاً على خطاب أحد الأعضاء الجدد. ثم وضعه مقدمةً لكتابه الهام: اللغة الإسبانية في أزمنتها الأولى.

في الدراسات العربية مظاهر جمّة تهمنا من أجل الكشف قليلاً عن لغتنا في حالتها القديمة جداً؛ ذلك أن المؤلفين المسلمين كانوا يستعملون في مؤلفاتهم أحياناً كلمة أو أخرى مأخوذة من أفواه الإسبان الذين كانوا ما يزالون لا يعرفون استعمال لغتهم كتابة، مكتفين في هذه الحالة باللغة اللاتينية فقط.

---

(1) المستعربون: تطلق على الإسبان الذين ظلوا تحت الحكم العربي في الأندلس محافظين على دينهم ولغتهم الأصلية إضافة إلى اكتسابهم اللغة العربية.

(2) بيدال: أهم الباحثين الإسبان خلال القرن الماضي في فيلولوجيا اللغة الإسبانية ونشأتها وتطورها، وفي تاريخ الأدب الإسباني في العصر الوسيط وعصر النهضة. وله بحوث في التاريخ العام. وكان يعرف لغات عدة حديثة وقديمة. وقد أرسى أسس مدرسة في علوم اللغة هي الأهم في إسبانية. له كتب تشكل وحدها مكتبة كاملة، نذكر منها: دراسات أدبية– الشعر العربي والشعر الأوروبي– اللغة الإسبانية في أزمنتها الأولى– إسبانية حلقة بين الإسلام والمسيحية– بين ثربانتس ولوبه– مجموعة جديدة من الرومانثيرو القديم– لغة كريستوفر كولومبوس– مختارات من النثر الإسباني– فكرة كارلوس V الإمبراطورية... الخ.

• بينما الأستاذ زهير حميدان يجعل وفاته حوالي 1106م (أعلام الحضارة العربية والإسلامية وزارة الثقافة – سورية– المجلد 5)

وقد لُحظ منذ أمد بعيد، هذا الخليط المتنافر من المفردات الذي يقع أحياناً في المؤلفـات التي نقلها العربُ. لاحظه الراهب الفرنسيسكاني روجه بايكون لمّا كان يكتب حوالي 1267 المؤلَف الكبير Opus Majus خلال سنوات الراحة القليلة التي أتاحهـا له بفضـل البابا كليمنت الرابع رؤساء رهبانيّته الذين ما كانوا يكلّون من إرهـاق ذلك المثقف الحر المتفوّق على أقران زمانه، بالقيود والموانع. في فصل المؤلَـف الكبير/ الذي يدور حول فائدة اللغات، لاحظ بايكون وهو يوصي بدراسة العربـية، أن الكتب العلمية المترجمة إلى اللاتينية ملأى بكلمات إسبانية، وكلمات مـن لغات أصلية أخرى. وأشار في هذا الصدد إلى حكاية من أيام التدريس كان يُسر بأن يتذكرها.

يحكي أنه بينما كان يقرأ مع طلابه يوماً الترجمة اللاتينية لـ (كتاب النبات) المنسوب إلى أرسطو (نقله من العربية إلى الإنكليزية آلفرد سارشل حوالي 1250 ، فـي طلـيطلة بـلا ريب)، فلم يعرف كيف يشرح المقطع الذي يقول: البيلينيوم Belenum فـي جوهره سام للغاية، لكنه إذا غرس في مدينة القدس يصبح صالحا للأكل فعلاً"، فأعلن بايكون بصراحة، خلافاً للعلماء الذين يؤكدون بخفة أن الكلمة عربية، أنه لا يفقه معنى هذه المفردة. لكن، كان بين الطلاب بعض الإسبان الذين ابتسـموا إزاء اعـتراف العالم الأعجوبة، الصريح: هم كانوا يفهمون تلك العبارة جـيّداً، لأنّ (Belenum) لم تكن في الواقع لفظاً عربياً؛ وإنما هي ببساطة ووضوح بيلينـيو Beleno = (سـيكران، بـنج) الإسبانية، لفظ ربما وُجد في النص العربي المفقـود لكتاب أرسطو طالس. لأن ابن بكلارش السرقسطي يستعمل في مقالة له حـول مـادة طبية كتبها حوالي 1110 م1، كلمة بيلينيو Belenyo إلى جانب اسم النبتة العربي، وقدم لنا بذلك أول إشارة إليها قبل أن نستطيع اكتشافها لدى المؤلفين النصارى.

لكن، إذا كان لُفت الانتباه منذ الزمن القديم إلى هذه الشواهد الأول عن الكلام الإسـباني الدارج، فأنا على يقينٍ من أن هذه الآثار ما تزال من غير دراسة جادّة وكأنها ثروة مدفونة في مكمن متمرّد على الاستغلال.

وإن اسـتغلال هذه المادّة صعب جداً؛ لكنّ الصعوبة ذاتها جذّابة، وتدفع إلى الاهتمام، مما أغراني بالتقصي عن شيءٍ في هذا المجال.

تكمـن محاولتـي في أني ألمح إمكانية فحص عدد معيّن من هذه المفردات

القديمة المنقولة من خلال الأدب العربي وجمعها بحيث تمدّنا بفكرة ما، وإن تكن غامضة، عمّا كانت عليه لغتنا في عصر بداياتها؛ ذلك الذي يمكننا أن ندعوه عصراً ما قبل تاريخي.

حافظ الشعب الإسباني القوطي الذي ظلّ يعيش بين ظهراني المسلمين المنتصرين على الملك رودريغو (لُذريق)، على لغته الخاصة، كما حافظ البربر مثلاً في شمالي أفريقية على لغتهم (وما زالوا يحافظون عليها إلى يومنا هذا) بالتعايش مع اللغة العربية.

كانت لغة الإسبان حينئذ، بعيدة جداً عن التطلّع إلى ممارسة أدبية في مواجهة اللغة اللاتينية التي كانت اللّغة الرسمية في الإمبراطورية الفيزيقوطية. وما كان المُستعرَبون يستطيعون بسبب حالة التخلّف التي وجدوا أنفسهم فيها، أن ينهضوا بلغتهم إلى درجة من الرقي ملائمة كيما تتحول بكرّ القرون إلى لغة مكتوبة. وعلى الرغم من تأكيد سيمونيه المبالغ فيه، لا مناص لنا من الإيمان بأن لغة المستعربين ظلت راكدة وفقيرة. ولنتصوّر حالتها بمقارنتها بالإسبانية التي يتكلّمها اليوم اليهود الهسبان المبعثرين بين سكان تركيا المسلمين نتيجة قرار الطرد عام 1492. نعم هم يحافظون على اللغة الإسبانية على الرغم من مرور أربعة قرون؛ لئن كانت هذه اللغة، وقت طردهم، حافلة بنوع من الأدب القديم، فإن اليهود حافظوا عليها راكدة ومُفقرة. وكذلك حافظ المستعرَبون، وهم في موقف أقل مواءمة، على لغة لم تبلغ أن تكتب قط؛ بيد أن حالة الجمود التي حفظوا بها تلك اللغة ربما أعطتها أهمية كبرى إن استطعنا معرفة شيء ما عنها، لأنها تتيح لنا أن نلمح ما كانت عليه اللغة الإسبانية في عصر الفيزيقوط.

والمستعربون فوق كل ذلك، لا يمثلون لغة ذلك العصر دون تطور تقريباً فقط- وهو أمر كان بإمكان دول شمالي إسبانية المسيحية الجديدة أن تصنعه خيراً منهم.- وإنما كانوا يمثلونها فوق مساحة أرضية كبيرة ومتنوّعة، تعادل تقريباً مجمل المملكة المدمرة، أو تماثل على الأقل إحدى مناطقها الأكثر ازدهاراً وثقافة، بينما مسيحيو الشمال كانوا يمثلونها فقط فوق رقعة صغيرة ومعزولة عن المركز الفيزيقوطي القديم.

والآن نفهم أهميّة إمكانية سبر لغة المستعربين في أماكن شتى معزولة، كان الكلام يجري بها. لكن المستعرَبين لم يخلفوا لنا، لسوء الحظ، أثراً مكتوباً

بلغتهم[1]، وإنما هي كلمة هنا وكلمة هناك تلتقط من أفواههم وتجري على قلم أحد الكتاب العرب.

أو نستطيع الآن أن نتحقّق من الكلمات التي كان يسمعها المسلمون من الشعب الروماني الإسباني الذي كان ما يزال يعيش بين ظهرانيهم من خلال حروف الهجاء الصوتية العربية، وحروف العلة "غير الواضحة[2]"؟ فإذا ما توصلنا إلى ذلك، فسوف تتكوّن لدينا فكرة عما كانت عليه اللغة المحكية في الإمبراطورية الفيزيقوطية يوم دمارها.

يشير خوردانِس مؤرّخ القوط إلى أن هذا الشعب لمّا كان مهاجراً إلى إسِتيَا بقيادة ملكه فيليمر، انهار جسر طويل كانوا يعبرونه تحت ثقل قطعان الماشية والرجال، وغاص جمع كثير منهم في البحيرات الكبرى والسبخات التي كانت تحول دون عبور تلك الأرض؛ وحتى يومنا هذا، يضيف خوردانس، يؤكد كل من يمر بذلك المكان أنه يسمع من بعيد، كلماتِ الرجال الذين غرقوا هناك منذ قرون خلت. ويمكننا تطبيق تلك الأسطورة على الانهيار التالي للإمبراطورية الهسبانية – الفيزيقوطية– لأن هذه اختفت عند اصطدامها بالاجتياح الإسلامي غارقة في لجّة الفاتحين العسكرية والأدبية؛ لكن أصواتاً مبهمة من هذا الشعب الغارق أخذت تُسمع بعد قرون ضائعة في قاع الأدب العربي –الهسباني الفسيح. ونحن، مثلنا مثل مسافري خوردانِس العابرين، نحسّ بالانجذاب إلى سماع هذه الكلمات الملأى بالسر لنقف فيها على شيء مما يمكن أن تكون عليه اللغة التي كان يتكلمها الشعب الهسباني القوطي يوم غرق في كارثة بحيرة خاندا.

لنحاول جمع بعض من هذه الكلمات.

يمدّنا ابن قزمان القرطبي بالمثل الأبرز عما كانت عليه اللغة العربية كما كان يتكلمها العرب المثقفون في إسبانية في بدايات القرن الثاني عشر. يتغنى ابن قزمان في شعره بالخمر والحبّ مثل شعراء عربٍ آخرين كثيرين؛ لكن جديده، في حالتنا هذه ، يكمن في أن المؤلف القرطبي يوشّي لغته العربية بمفردات إسبانية؛

---

[1] *يصح هذا على القرون الثلاثة الأولى بعد الفتح العربي. أما بعد القرن الحادي عشر فقد عثر على أغانٍ مكتوبة بلغة هي خليط من الإسبانية والعربية.*

[2] *لعله يقصد بعدم الوضوح الالتباس الذي يحصل لمتعلمي العربية من الخلط بين الضمة والفتحة والكسرة التي يسمونها نصف حرف علة وبين حروف العلة الثلاثة.*

ولذلــك كان مخطوط بطرسبورغ وهو الوحيد الذي يحفظ أشعار ابن قزمان، وإن يكــن ناسخه مسلماً مشرقياً ما كان يعرف شيئاً من لغات الرومانس[1] في إسبانية، مــورداً ثميــناً لدراســة هــذه اللغــات لأنه يحفظ كثيراً من الكلمات التي سرّبها المســتعربون القرطبــيون إلى لغة الحاكمين. فلنلحظ الآن فحسب أن ابن قزمان يســتعمل اسماً من التقويم المسيحي، وهو اسم شهر كانون الثاني الذي كان يسميه Yenàir (جنائــير). أما العالم اللامع ابن جلجل طبيب الخليفة هشام الثاني فيسجّل في حاشية على كتاب عالم النبات الإغريقي ديوسقوريدس المنسوخ في قرطبة عام 892م، مفــردة Yenexta (جنكســتا) كما كان يستعملها الإسبان الأندلسيون للدلالة علــى نــبات (Hiniesta = رتَم) وينقل إلينا أيضاً ابن البيطار عالم النبات الملقي تصــغيرها Yenextella التــي كانــت تعني نباتاً شبيهاً بالرتم في لغة إسبان أهل المنطقة التي كان يعرفها المؤلف. من هذه الأمثلة نرى أن المستعربين الأندلسيين حافظوا سواء في كلمة Yenàir أم في كلمة Yenexta على حرف الابتداء J، أو G اللاتينيين في Januarius، و Genesta بذات الطريقة التي حافظوا عليها في كلمات مثل Juncus، Junius، قائلين حسب شهادة مؤلفين عرب آخرين Yunco = قصب، Yunio= حزيران.

ونــرى الــيوم أن اللغة القشتالية[2] تختلف عن شقيقاتها من لغات الرومانس بفقــدان حــرف J، أو G اللاتينيــين في بداية الكلمة قبل حرفي العلة E ، I غير المنبورين، كما في الكلمات التالية، مثلاً: Enero = كانون الثاني، Hiniesta= رتم، Hinojo= شــمرة، Helar= جمّد، Enebro= عرعر، بينا لغات شبه الجزيرة الأخر حافظــت علــى هــذا الحرف الصوتي اللاتيني انسجاماً مع الفرنسية والإيطالية، ولغــات رومانســية أخر، وهكذا يقال في البرتغالية: Janairo، Genesta والليونية والأراغونية Genero، Giniesta، والقطالونية Janer، Ginesta. ونرى من ذلك أن اللغــة المحكية في الأندلس قبل استرداد هذه المنطقة، كانت تتطابق في هذه السمة والبرتغالية والليونية والأراغونية، وليس القشتالية.

---

[1] *لغات الرومانس: هي المشتقة من اللاتينية الشعبية كالفرنسية والإيطالية والرومانية، والقشتالية، والبرتغالية... الخ.*

[2] *القشتالية: هو الاسم الصحيح لما نسميه الإسبانية توسّعاً. في شبه الجزيرة الإيبيرية خمس لغات أخر، أربع منها من أصل لاتيني.*

الملاحظـــة ذاتهـــا نســـتنتجها مـــن مفردات أخر تدلنا على أن حرف J= خ العربي، المميّز للغة القشتالية (كونه حرفاً مشتقاً من الحروف اللاتينية: ly، أو Cl أو Gl) لـــم يكـــن معـــروفاً فـــي إسبانية المستعربة. فالعشبة المسمّاة في القشتالية Cerraja= حُلـبة، كان يدعوها المستعربون بـــ Xarralla أو Xarralya، كما يشهد علـــى ذلـــك مؤلفـــون عـــرب من مناطق شتّى، ومنهم ابن البيطار الملقي، وابن بكـــلارش السرقســـطي المذكوران سابقاً، وابن الجزّار التونسي. وما كان عرب غرناطة يسمّون هذه النبتة سوى Xarràyla. أمّا الحيوان المسمّى بالقشتالية Conejo = أرنـــب، فكـــان يلفظه المستعربون Conelyo، أو Conelya كما يقول أبو الوليد القرطبـــي، وابـــن بكلارش السرقسطي، وكانت الكلمة تجري أيضاً هكذا Conilya علـــى أفواه المسلمين أنفسهم الذين كانوا يعيشون في القرن 13 في مملكة بلنسية. وإذا كـــان القشتاليون الذين استردّوا مدينة طليطلة يلفظون حرف J= خ في كلمات مـــن أمثال Afijado= سابقة، لاحقة، ضمير متصل، Meaja= ضرب من العملة، Viejo= عجـــوز، قديم، فإن مستعربي تلك المدينة ظلوا على الرغم من معايشتهم أولئك، يلفظونها كما كان يلفظها أجدادهم Enfilyat، Medalya، Velyo. باختصار، نـــرى من تلك الأمثلة أن لغة المستعربين كانت تختلف عن القشتالية في استعمال حـــرف J = خ فـــي هـــذه الكلمـــات، بل كانت تستعمل Ll بالتطابق وسائر لغات الرومانس الأخر كالبرتغالية والليونية والأراغونية والقطالونية خلافاً للقشتالية.

والقشـــتالية تخـــتلف أيضاً عن سائر لغات الرومانس الأخرى بوجود حرف (Ch= آتـــش) فيها، وهو مطابق للحروف اللاتينية Ct أو Lt. وهكذا بينا يُقال في البرتغالية والليونية الغربية والأراغونية: Feito، Leito، Noite وفي القطالونية Fet، Llet، Nit موافقـــة في الجوهر الفرنسية والإيطالية، الخ، فإن القشتالية ابتكرت حـــرفاً جديـــداً قائلـــة Hecho= حادثة، واقع...، Leche= لبن، Noche=ليل. وهذا الحـــرف لـــم يكـــن له وجـــود بيـــن المستعربين كما يُستدل على ذلك من الاسم Lahtaruela= حُلـــب، الذي سمعه ابن بكلارش ينطقون به في القرن الحادي عشر للدلالة على عشبة ذات عصارة لبنيّة: أو Lahtaira ، كما سمعها منهم القرطبي ابن جلجـــل فـــي القرن العاشر للدلالة على نبات الهيشور. نضيف إلى ذلك أن عرب قرطبة كانوا أخذوا عن المستعربين مفردة Nohte بدلاً من Noche، مفردة ضمّنها ابن قزمان قصائده العربية.

هذه الملامح وأخر مشابهة لها مما استطعنا جمعه يفصح لنا عن نتيجة هامة، هـــي أن لغة الرومانس المحكية في الأندلس وفي سرقسطة، أو في طليطلة كانت أشبه بلغات شبه الجزيرة الأخر منها بالقشتالية.

وربمـــا كانـــت أشـــبه شيء باللغة البرتغالية والغليسية والليونية الغربية في الحفـــاظ بعناد على إدغام حرفي العلة Ei الذي تخلّصت منه القشتالية والقطالونية ســـريعاً. وكـــان ابـــن قـــزمان القرطبي يكتب في القرن الثاني عشر كلمات مثل Pandàir بـــدلاً مـــن Pandero= دُف، و Fazera= وجـــه، و Yanàir أو Janeiro= كـــانون الثاني. ولدينا أديب من بلنسية توفي قبيل استيلاء خايمه الغازي على هذه المديـــنة، كان يلقب بـــ Cabatàir كقولنا على الطريقة الغليسية Zpateiro= حذّاء، وهـــذا اللفظ كان شائعاً في المصطلحات الإسبانية الدخيلة على العربية في سواحل ليبانته (شرقي إسبانية) حيث كانت تلفظ في القرن الثالث عشر كلمات مثل Febràir = شباط، Pandair، Xaira و Xairon (للدلالة على ما يسمى في البرتغالية Seira، وفي القشتالية Sero أو Seron= قفّة، قفير) و Xemtàir بدلاً من Sendero = درب، Ballextàira بدلاً من Ballestera= فجوة لإطلاق السهام، أسماء ما تزال باقية حتى يومنا هذا في عربيّة المغرب والجزائر.

وقد ظلّ المستعربون الطليطليون في القرن الثالث عشر ذاته وسط القشتاليين الفاتحيـــن يلفظـــون Vaiga رغـــبة عن Vega و Xemtair و Febràir كالعرب في ليبانته. وأخيراً، لمّا سقطت غرناطة أواخر القرن الخامس عشر ظل المستعربون الذيـــن خضعوا حديثاً للملكين الكاثوليكيين يلفظون Escalàira بدلاً من Escalera = درج، و Calcetàir= بـــائع جوارب، Capatàir= إسكافي الخ.. (هي صيغ أخذوها من لغة الرومانس السارية منذ القديم في تلك المملكة)، وحافظوا بهذه الطريقة على مقـــدار كبـــير من أسماء الأمكنة؛ ولسوف يخيّل إليكم إذا نظرتم إليها، أن الغزاة القشـــتاليين اســـتعادوا منطقة جيليقية (أو غليسية) قبل أن تتعرّب: في وثيقة تشييد أبرشـــية غـــرناطة الجديدة عام 1500، وفي أماكن توزّع الموريسكيين[1] حوالي 1574 م تجدون أسماء قرى مثل Capileira، Pamponeira، Yunqueira، Lanteira أسماء في معظمها ما تزال موجودة حتى اليوم في هذه الصيغة الغريبة في مناطق

[1] هم العرب الذين ظلوا تحت الحكم الإسباني بعد سقوط غرناطة 1492م ـثم طردوا عام 1609 م. كانوا يتكلمون القشتالية مكتوبة بحرف عربي.

غرناطة وملقة والمرية. ولم يجد القشتاليون مناصاً من الخضوع إلى طريقة نطق البلد الرومانية من غير أن يستطيعوا تغييرها إلا في حالات استثنائية. فقد استطاعوا مثلاً أن يصحّحوا اسم كولوميرا البلدة الحدودية التي كان يسميها ابن الخطيب وزير ملوك غرناطة المشهور: كولومبائيرا Colombàira.

النتيجة: بالنظر إلى هذه الشواهد التي سقناها على عجل، أحسب أن لغة المستعربين سواء في سرقسطة وبلنسية أم في قرطبة وغرناطة أو طليطلة، تتمتع بخواص معينة تميزها عن اللغة التي نشأت في قشتالة بعد ذلك؛ وما كان لها أن تكون استمراراً للخصائص الخاصة باللغة المستعملة في مملكة الفيزيقوط بعامة.

إذاً، كانت اللغة الأكثر شيوعاً في مملكة الفيزيقوط تمتلك سمات تميزها على شكل رئيس عن اللغة الإسبانية المعاصرة؛ وعلى العكس من ذلك، كانت تشترك في خصائص هي والجيليقية والليونية والأراغونية والقطالونية خلافاً للغة المركز الأدبية. وبالإجمال، أحسب لغة طليطلة التي كان يتكلمها النبلاء ورجال بلاط الملك رودريغو كانت أشبه بالجيليقية والأستريانية أو الليونية الغربية منها بالقشتالية. فما أعمق اضطراب العروق والحكام الذين غيروا وجه المدينة الإمبراطورية قبل أن تصبح حرم كاتدرائياتها وسوقها ومدابغها مركز القشتالية وحسن الكلام بها بين طبقات المجتمع كلها كما كان يحسب معاصرو ثربانتس!

ينتج أخيراً عن هذا الرأي الذي عرضناه منذ قليل، نظرية مختصرة عن الحالة ما قبل التاريخية للغات الرومانسية في شبه الجزيرة الأيبرية. وكانت هذه اللغات حتى القرن العاشر موزّعة على شكل مختلف عمّا أمست عليه بعد ذلك. ويظهر على الخارطة اللغوية في إسبانية بدءاً من القرن الثامن قطبا لهجتين، أي البرتغالية والليونية في الغرب، والقطالونية والأراغونية في الشرق، تفصل بينهما فصلاً كاملاً القشتالية التي تمتدّ بين هذه اللهجة وبين تلك في منطقة مركزية آخذة بالتوسّع على شكل ملحوظ كلّما تقدّمت جهة الجنوب.

وينبغي لنا أن نتمثل الخارطة اللغوية بشكل مغاير: ذلك ليس فقط أن هذين القطبين أكثر اقتراباً من بعضهما جهة الشمال، وإنما هما يتّحدان في الوسط والجنوب من خلال لغة مناطق طليطلة والأندلس الشبيهة بلغة القطبين. هذا يعني أن مركز الحكم وكذلك المقاطعات المختلفة من مملكة الفيزيقوط كانت تتكلم لغة موحدة إلى حدّ كبير في الخصائص المذكورة وفي خصائص أخر غيرها، أمر

يبيّــن لــنا التشابه الساطع الذي نجده اليوم بين البرتغالية والليونية من جهة، وبين القطالونية والأراغونية من جهة أخرى، خلافاً للقشتالية. لكن، أخذ ينشأ على شكل كامــن انشقاق لغوي جذري، في ركن من كانتبْريا شمالي مملكة الفيزيقوط، وهي أرض حصــينة منيعة، تحوّل فيما بعد إلى انشقاق سياسي أعلنه وعزّزه متمردون مشهورون من أمثال الكونت الكبير فرِنان غونثالث. ثم ما فتئ بعد ذلك توسّعُ هذه الــرقعة الصغيرة من إسبانية عسكرياً واجتماعياً منذ أيام (السِيْد) والقرنين الحادي عشر والثاني عشر والدفعةُ التي عرفت قشتالة أن تهبها حربَ الاسترداد والأدب، يشــيعان اللهجــة القشــتالية المغمورةَ من قبل فاختلطت على شكل حميم بالليونية والأراغونــية متوسّــعة باتجاه الجنوب الذي أزاحت عنه لغة المستعربين المُفقرة. وهكــذا قُطعــت الرابطة التي كانت قائمة ما بين القطبين الشرقي والغربي. لهذا الســبب تظهــر الــيوم البرتغالية والليونية معزولتين عزلة كاملة عن القطالونية والأراغونــية على الرغم من التشابه القوي فيما بين الفئتين. وهي لهجات أطراف كانــت من قبل تلتقي عبر سلسلة من اللهجات الوسيطة التي كان يجري الكلام بها في طليطلة والأندلس.

□□□

المسرح
منذ عام ألف وتسعمائة وأربعين

تأليف: لاغار وميشار

■ ت: سلوى الباني ■

"طرق تقليدية"

لم تُعِقْ الحرب والاحتلال استمرارية النهضة المسرحية التي طبعت السنوات الثلاثيـن بطابعها. حتى بعد عام (1945)، قدّم المسرح الفرنسي أعمالاً حقيقية رائعـة دون أن يخـرج عن "الطرق التقليدية". ففي عام (1943) بينما كان يتمّ
على "مسرح الكوميديا الفرنسية" وتحت إدارة "ج- ل- بارول"، J. L. Barrault، إخراج المسرحية "حذاء من الساتان" لكلوديل، Soulier de Satin de Claudel، تـابع "جيرودو" Giraudoux عمله المتألق ككاتب مسرحي في مسرحيته "سودوم وعمورة" Sodome et GoMorrhe (1943)، وعلى غراره ازدهر روائي آخر "هـنري دو منـثرلان" Henry de Montherlant، على المسرح الفرنسي عام (1942) فـي مسـرحية "الملكـة المتوفاة" La Reine Morte. وإذا أضفنا أن "فرانسـوا موريـاك" Francois Mauriac، بعـد بدايته في المسرح بمسرحية "أسْـمودة" Asmodée عـام (1938) قد تابع تجربته في "الذين أسيء إلى حبهم" (1945) Les Mal Aimés و"مـرور إبلـيس" Passage du Malin (1947) و"النار على الأرض" le Feu sur la Terre عام (1950)، فإننا نرى في مسرح الروائيين هذا إحدى خصائص الإنتاج المأساوي لعام (1940).

فـي نفس الوقت، وبفضل انتشار الوجودية الأدبية التي بدورها لم تغير حقاً بعمـق مـبادئ وتقنيات الفن المسرحي، نما مسرح فلسفي في أعمال "ألبير كامو"

Albert Camus و"جـــان بول سارتر" Jean- Paul Sartre. التزم هذا الأخير أكثر فاكثر، بدءاً من مسرحية "الذباب" Mouches (1943) إلى مسرحية "سجناء ألتونا" Séquestrés d, Altona (1959)، طريق مسرح القضية الحقيقي.

أخـــيراً، بعـــث فن المسرح التقليدي مع عمل "جان أنَوي" Jean Anouilh، مظاهـــر مهارة رائعة. وقد تطرق بيسر مماثل إلى المأساة المعاصرة في مسرحية "أنتـــيغون" Antigone (1944) ثـــم إلى الدراما التاريخية في "بيكيت" Becket (1954)، وبسهولة، اقترب من الدراما البرجوازية في مسرحية " بيتوس المسكين" Pauvre Bitos (1956). واللون المبتكر لهذا المسرح هو أحياناً الكئيب المتشائم أو المرح المتفائل أو الهجائي اللاذع وأحياناً الألوان الثلاثة في جملتها.

ثورة الإخراج:

بشـــكل مـــوازٍ، شهدت السنوات التي تلت الحرب و"التحرير" تغيرات كبيرة تحدث في المسرح. كانت في البدء تغيرات عميقة في حياة المسرح" بالذات، نتجت عـــن "ثـــورة المخرجين" التي كانت تماثل بعض الشيء تلك التي سبق أن أيقظت المســـرح من "كوبو" Copeau إلى "جوفيه دولان" Jouvet Dullin في السنوات الثلاثين. وليس عبثاً أن زعماء هذه الثورة أمثال "ج. ل. بارول" J. L. Barrault وخاصـــة "جـــان فـــيلار" Jean Vilar، فـــي "مهـــرجان آفينيون" Festival d Avignon و"المسرح الوطني الشعبي" Théâtre National Populaire، كانوا تلامـــذة "دولان" Dullin ومن نواح كثيرة تمسكوا بدروس "كوبو" Copeau. إنها ثورة انعكست أخيراً خارج نطاق المسارح الباريسية الضيق، في إطار اللامركزية المســـرحية وفـــيما بعد في إطار دور الثقافة، بفضل انتشار الجمعيات المسرحية الريفية. وكان المنشطون: "هوبير جينيو" Hubert Gignoux في "مسرح الغرب" أو "جـــان داســـتيه" Jean Dasté فـــي "مسرح سانت إتْيين"، Saint- Étienne، و"بلانشـــون" Planchon في "ليون"، وقد ساهم كثيرون آخرون بنفس الوقت في تجديد الإخراج وفي انفتاح المسرح على جمهور جديد.

"مسرح من الفظاظة" إلى "العبث":

ثمـــة توافق زمني خصب جعل هذا الجهد المبذول لتجديد التمثيل المسرحي

والتواصـــل مع الجمهور يلتقي مع ثورة أخرى تخص بدورها المعنى، والتراكيب واللغــة المسرحية. فمنذ عام (1938)، كان "انثونان آرتو" Antonin Artaud، رائد هذه الثورة، يؤكد في عمله "المسرح وبديله" Le Théâtre et Son double، أنّ مجـال المسرح ليس نفسياً وإنما "جسدي" و"تشكيلي". كان "آرتو" Artaud هذا قــد أســس مسرح الفظاظة عام (1932) قاصداً به "أن المسرحية تهز بقوة راحة الحــواس، تحــرر اللاشــعور المضغوط، وتدفع إلى نوع من الثورة المضمرة". وبــنفس الوقت تطرح مسألة صحة اللغة. من الواضح أن هذه الاتجاهات الثلاثة: "أولويــة الجسد والتشكيلي، وتطابق المسرح مع "الفظ" واللغة الساخرة" هي أيضاً الخصائص الثلاث الكبيرة لـ" المسرح الجديد" المعاصر، الذي تحت سمة العبث، ينمــي كــل قوتــه فــي الانفصال في أعمال "جونيه" Genêt، أعمال "أداموف" Adamov أو "أرابــال" Arrabal أو "يونســكو" Ionesco وأيضــاً في أعمال "بيكيث" Becket.

جان أنوي Jean Anouilh

عمله:

وُلــد "جــان أنــوي" Jean Anouilh في مدينة "بوردو" Bordeaux عام (1910) مــن أصــل متواضع. "أمضى عاماً ونصف العام في "كلية الحقوق" في "بــاريس" Paris وعاميــن في دار إعلان"، وبعض الوقت عند "جوفيه" Jouvet كأمين سر، تلك كانت نشاطاته قبل نجاح "القاقم" L Hermine (1932) والمراهنة التي حرص على الوفاء لها "أن لا يعيش إلا من المسرح". تكشفت موهبته بفضل شخصية "سيكفريد" لـ"جيرودو" le Siegfreid de Giraudoux الذي قام بدوره "جوفــيه" Jouvet عام (1928). وعلمته هذه المسرحية أنّ من الممكن حيازة لغة شــعرية ومصطنعة في المسرح تظل أكثر صدقاً من الحوار الاختزالي. بالإضافة إلــى "موســيه" Musset و"مــاريفو" Marivaux اللذين "قرأهما ألف مرة" كان معلمــوه الآخــرون "كلوديل" Claudel، "بيرانديللو" Pirandello، "شو" Shaw وبالطــبع "موليــير" Moliére. أخــيراً، يدين "أنوي" Anouilh كثيراً لمخرجي المســرح مــثل "بيتويَف" Pitoëff، و"بارساك" Barsacq الذين بتلقينهم له أسرار المهنة أتاحوا له أن يصبح أغنى "فنان" مسرحي.

يُصنِّف "أنوي" Anouilh بنفسه مسرحياته في خمس فئات:

"**المســرحيات الوردية**": "حفلة اللصوص الراقصة" Le Bal des Voleurs (1938)، "ليوكاديا" Lèocadia (1939)، "موعد سانليس" Le Rendez- Vous de Senlis (1941).

"**المســرحيات الســوداء**": "القــاقم" L Hermine (1932)، "المسافر بدون أمــتعة" Le Voyageur sans Bagage (1937)، "المتوحشــة" La Sauvage (1938)، "أوريديــس" Eurydice (1942)، و"مســرحيات ســوداء جديدة" مثل: "أنتــيغون" Antigone (1944)، "جيزابيل" Jezabel (1946) " روميو وجانيت" Romeo et Jeannette و"ميديه" Mèdée (1953).

"**المســرحيات المتألقة**": "الدعوة إلى القصر" L Invitation au Château (1947)، "الحفلــة الأولـــى" La Rèpètition، أو "الحب المعاقب" L Amour Puni (1950)، "الــيمامة" Colombe (1951)، "سيســيل" Cècile أو "مدرسة الآباء" L Ecole des Peres (1954).

"**المســرحيات الهجائــية اللاذعة**": "أرديل" أو "المرغريت" Ardèle ou la Marguerite (1948) و"رقصـــة الــتوريادور" La Valse des Torèadors (1952). "حــركة مضحكة تمس أحياناً الجنرال سان بي" Saint- Pè "أورنيفل" Ornifle (1955)، "بيــتوس المسكين" Pauvre Bitos أو "عشاء الرؤوس" Le Dîner de Têtes (1956)، "الأحمق" L Hurluberlu أو "الرجعي العاشق" Le Rèactionnaire Amoureux (1959) الذي كان بطله أيضاً جنرالاً، و"المغارة" La Grotte (1961).

"**المسرحيات المتنكرة اللباس**" المستوحاة من التاريخ بكل حرية: "القبرة" L Alouette (1953): "بيكيــت" Becket أو "مجــد الله" L Honneur de Dieu (1959)، "معــرض المســروقات" La Foire d empoigne (1960). فـــي مسرحياته الأقرب عهداً، يمنح "أنوي" Anouilh مكانة واسعة جداً لسمات هجائية وأحياناً لسير ذاتية حول العائلة، النساء، الأطفال والسياسة: "لا توقظي السيدة" Ne reveillez pas Madame (1965)، "الخباز"، Le Boulanger، "الخبازة" La Boulangère، و"خـــادم الخباز الصغير" Le Petit Mitron (1968)، "أنطوان العزيز" Cher Antoine (1969)، "الأسماك الحمراء" Les Poissons rouges

(1970)، "مدير الأوبرا" Le Directeur de l Opera (1972).

الوردي والأسود:

تقدم معظم هذه المسرحيات معايير مختلفة من "الوردي" و"الأسود" مع هيمنة الكآبة أو السخرية اللاذعة حتى في مسرحياته "المتألقة". ذلك لأنه بالرغم من "فانتازيا" و"عبقرية مضحكة" لا تقاومان في أغلب الأحيان، يبقى "أنوي" Anouilh متشائماً بكل صراحة. يظهر عمله كثورة ضد كل ما ينال من نقاوة الكائنات. ثورة ضد طغيان المال الذي يرغم الفقراء على ذل أنفسهم، يحط من قدرهم ويهينهم خاصة، جاعلاً الحب بين الفقراء والأغنياء مستحيلاً. ثورة سن المراهقة على قباحة الوجود أو على السلوك السيئ الذي تحبذه، ثورة على "استحالة إزالة التدنيس"، استحالة تنقية الضمير ليبعث الإنسان حياته من جديد. لا ريب أنه، بعد مشاهد كئيبة جداً، يتسلى الكاتب بإنهاء عمله نهاية وردية: "موعد سانليس" Le Rendez- vous de Senlis و"المسافر بدون أمتعة" Le Voyageur sans Bagage. ولكن في "أوريديس*" Eurydice بالرغم من حيوية عفوية لحب متبادل، الزوجان أورفيه و"أوريديس" Orphèe et Eurydice لا يقاومان ذكرى سيرة سيئة ماضية: يتيح لهما الموت فقط أن يلتقيا أخيراً. وفي "أنتيغون" Antigone الحياة بالذات مرفوضة كتناقض مع الحنين الضروري للنقاوة.

في مسرحياته المتألقة والهجائية اللاذعة، يصبح الهجاء أكثر عنفاً وأكثر تشنجاً: فيهاجم "أنوي" Anouilh بدون انقطاع أسطورة الحب السعيد؛ ويبدو أنه خضع لتجربة مسرح الأفكار وينتقد المجتمع الحديث، الجيش، الديمقراطية، "ردة الفعل"، الخ... ولكن، كونه مفرطاً في الأعمال السهلة والمبسطة يبدو أنه لم يكن خليقاً لبحث الفلسفة على المسرح. وعبثاً اتخذ مكاناً له في مدرسة "ماريفو" Marivaux (الحفلة الأولى la Rèpètition) أو مزج الجد مع الهزلي مثل "موليير" Molière، فهو يعطي الانطباع بأنه يكرر نفسه دائماً وتحت "قناع براعة مسرحي" لا مثيل لها يخفي عدم قدرة على الهروب من ذاته. ومع ذلك، استطاع في "بيكيت" Becket من بعد "القبرة" l Alouette، أن يُظهر تجديداً إذ أتاح له الموضوع "التاريخي" أن يخرج من دائرة الهجاء اللاذع دون التخلي عن التعبير عن نفسه بالارتعاش الغزلي الذي أعطى أعماله الفنية طابعاً خاصاً لا يُنسى.

هنري دو مونترلان Henry De Montherlant

إلـــى أولـــئك الذين يجهلون مسرحية "المنفى" L Exil (1914)، نُشِرت عام 1929) ومســـرحية "بازيفايـــه" Pasiphaé (1936)، أظهرت السنوات الأربعون عـــبقرية "هـــنري دو مونـــترلان" Henry de Montherlant المسرحية. استمد "هنري دو مونترلان" Henry de Montherlant مواد رواياته وقصائده وبحوثه مـــن حـــياة أرادهـــا حـــيوية في البدء ثم مكرسة للسفر وللتأمل. وُجِد في الجبهة كصحفي لأنه لم يكن قادراً على التطوع عام(1939)، وهناك جُرِح بشكل طفيف. مـــن عـــام (1942) إلـــى عام (1945)، اهتم مع الصليب الأحمر بأطفال ضحايا الحـــرب. ولكن منذ ذلك الحين جعل من حياته "عزلة كاتب مُجدّ". وما عدا بعض البحوث المريرة المستوحاة من الأحداث ("مدار حزيران" Le Solstice de Juin (1941)، التـــي حُرِّمت من قبل الألمان أولاً ثم من قبل المقاومة؛ "نصوص تحت الاحـــتلال" Textes eous une occupation (1953)، كـــرَّس نفســـه للإنتاج المســـرحي: فمـــن مســـرحيته "الملكة المتوفاة" La Reine Morte (1942) إلى مســـرحيته "الحـــرب الأهلـــية" La Cuerre Civile (1965) نشـــر "مونترلان" Montherlant بالفعل خمس عشرة مسرحية عُرِض معظمها.

الإنسان ومسرحه:

"التعاقـــب": شخصـــية قـــادرة ومعقـــدة إلـــى أبعـــد حد، رفض "مونترلان" Montherlant أن يضحي بأي من "عناصر شخصيته". وأعلن حقه في "الاحتفاظ بكـــل شـــيء مع تأليفه كل شيء". (الألعاب الأولمبية Les Olympiques)، وفي "تـــناوب الحيوان والملاك في ذاته، حياة الجسد الشهوانية وحياة الفكر والأخلاق". يقـــول "مونترلان": "كل منا على حق دائماً، أنا أحتاج إلى أن أعيش كل اختلافات العـــالم وافتراضاته المتناقضة. العالم ليس له معنى، وهو كامل إذا أعطيناه أحياناً معنىً ما وأحياناً معنى آخر." (عند ينابيع الرغبة Aux fontaines du Désir). هـــيأه هـــذا التعقيد إلى "الحوار"، إلى تنازع الأفكار وإلى "تنازع" الكائنات: كشف مســـرحه عـــن كفـــاءة نـــادرة بجعل كل إنسان يتكلم حسب مشاعره واهتماماته. فبمقتضـــى "التعاقب" هو على التوالي بناء أو لا أخلاقي، أحياناً "مسيحي" وأحياناً "ملحد".

قريحة مسيحية وقريحة ملحدة:

"فـــي عملـــي قـــريحة مسيحية وقريحة ملحدة (أو أكثر من ملحدة) أغذيهما بالتـــناوب أو بالأحرى معاً في آن واحد، كما ينبغي، إذ إن كل شيء في هذا العالم يستحق الهجـــوم والدفـــاع في آن" (معلم سنتياغو، le Maêtre de Santiago، الملحـــق Post face). ومســـرحيات "مونترلان" Montherlant الملحدة خاصة مســـرحيات "الســـترة" en Veston بشخصياتها والفوارق النفسية هي مثل انبثاق "الروايات" المصنفة في نفس القريحة. ("الطفلة الصغرى في كاستيل، la Petite Infante de Castille، "الفتيات الشابات" Les jeunes Filles). بالنسبة للقريحة المســيحية مُمثلة حتى ذلك الحين في مسرحيات "تبديل الصباح" la Relève du Matin، "وردة الـــرمل" La Rose de sable، "خدمـــة غير مجدية" Service inutile، فقـــد أعطـــت هذا الكاتب ذا التربية الكاثوليكية أعمالاً رائعة ولكنه كان يعترف بملء إرادته أنه غير مؤمن. فنناقش مسيحيته ولكن من الخطأ أن يتقمص الكاتب شخصيات أبطاله ("فرانت" Ferrante، "ألفارو" Alvaro): "أنا لست أحداً مـــنهم، كما يقول، وأنا كل واحد منهم". فبدلاً من جوهر المسيحية، وصف بعض "الجوانب الخاصة" فيها.

فن مسرحي كلاسيكي:

ينتمـــي مسرحه إلى الدراما بدور "المفاجأة" بـــ"الشعر الغنائي العفوي"، برأيه القـــاطع بـــأن يُحتَرم "الشك عند الإنسان": "يقول مونترلان Montherlant، يقوم المســـرح على ترابط السمات أما الحياة فهي مبنية على عدم ترابطها. أما ميوعة مســـرحيته "فرانـــت" Ferrante فهي إحدى معطيات "الملكة المتوفاة" la Reine Morte". لكن هذه المسرحيات ذات جوهر كلاسيكي بأولوية التحليل النفسي، لأن بالنسبة لـــ"مونترلان" Montherlant "كل شيء يأتي من الكائنات". وهدفه هو أن "يُعـــبِّر بأقصى درجات الكثافة والعمق عن عدد معين من حركات الروح البشرية" والمسرحية "ليست إلا حجة لـــ"سبر الإنسان".

"القريحة الملحدة":

يجـــب أن نميّز المسرحيات "الصديري" En Pour Point، "الملكة المتوفاة"

la Reine Morte (1942)، "مالاتيســتا" Malatesta (1946)، مسرحية متلبدة لكــن مؤثــرة حيث أعاد الكاتب بشكل رائع مناخ النهضة الإيطالية النصف وثني والنصـــف مســيحي؛ "دون جــوان" Don Juan (1958)، "الحرب الأهلية" la Guerre Civilẹ (1965)،- ومسرحيات "السترة" En veston: مثل "المنفى" L Exil (1929)؛ "ابن لا أحد" Fils de Personne (1943) وتابع هذه المسرحية: "غــداً ســيكون الــنهار" Demain il fera jour (1949)؛ "اللواتــي نأخذهــن بالأحضـــان" Celles qu on prend dans sesbras (1950)؛ "بروســيلياند" Brocéliande (1956)، مســرحية "مونترلان" الأكثر فرحاً والأكثر حزناً. (ب- ديسكاف- P- Descaves).

روائيون وشعراء على المسرح:

مــنذ عــام (1940)، شهد "المسرح التقليدي" إلى جانب "جان أنوي" Jean Anouilh، ظهــور تقنيين مهرة مثل "أندريه روسان" André Roussin "الكوخ الصغير"، la Petit Hutte، "بيوض النعامة" les œufs de l Autruche، وظهر لاحقاً مزاج "فلاماند ميشيل دو جيلديرود Flamand Michel de Ghelderode العصبي الذي تأرجح بين الدراما والهزلي ومزج بغرابة العلم الروحاني والملذات الجسدية الأكثر شراسة (هوب سينيور! Hop Signor، قائمة الجحيم Fastes d Enfer، اســكيريال Escurial، مدرســة المهرجين l Ecole des Bouffons). ولكــن المهم أتى من روائيين وشعراء تطرقوا إلى المسرح دون أن يتخذوا عملاً ثانــياً مثل "مونترلان" Montherlant: "جورج نوفو" Georges Neveux (سفر تــيزي)، (le voyage de Thésée)، "أوديبرتي" Audiberti (السوء يركض)، (le Mal court)، "جولــيان غــراك" Julien Gracq (الملــك المذنب le roi pêcheur)، "إيمــانويل روبليه" Emmanuel Roblès (مونسرّا Montserrat)، "مارسيل إيمية" Marcel Aymé (كليرامبارْد Clérambard، "جول روا" Jules Roy (الأعاصــير les Cyclones)، "جوليان غرين" Julien Green (الجنوب Sud). اتجــه الــنجاح البارز غالباً إلى المسرح الإيديولوجي وكان صدىً للجدال الــذي، سواءً في البحوث أو الروايات، كان يستهوي الجمهور المثقف: كانت تلك حالــة مسرحيات "كامو" Camus ومسرحيات "سارتر" Sartre؛ كما يمكن إضافة "كابرييل مارسيل" Gabriel Marcel، الذي أخلص طويلاً لمسرح الأفكار "رجل

الله" un homme de Dieu (1922)؛ "رومـــا لم تعد في روما" Rome n est plus dans Rome (1951)، "بــرنانوس" Bernanos، "حـــوار الكـــارمل" Dialogues des Carmélites و"تيــيري مولنييه" Thierry Maulnier "سباق الملوك"، la Course des Rois، "منتهك الحرمات" le Profanateur.

تجربة "فرانسوا مورياك" Francois Mauriac

كتــب "حـــياة جان راسين" Vie de Jean Racine"، وقد علّق بذاته عمله الروائـــي إلى المأساة الراسينية، حمل "مورياك" Mauriac إلى المسرح منذ عام (1938) ديكور الأرض البّراح وجوّ رواياته العكر. كانت "أسمْوديه" Asmodée مســرحية ماهــرة، شخصـــيتها الرئيسة "بليز كوتور" Blaise Coûture، منافق حديــث، مســتبد ومؤلم. مأساة "الذين أسيء إلى حبهم" Mal Aimés البرجوازية (التـــي قدِّمت عام 1945) عرفت بدورها ترحيباً حاراً لم تعرفه فيما بعد مسرحية "مــرور إبليس" Passage du Malin (1947) ولا مسرحية "النار على الأرض" le Feu sur la Terre (1950). ذلــك أنه مخلص للمسرح النفساني ومتخلٍ عن السحر الذي كان يحجب خزي الكائنات في رواياته بالاستحضار الشعري للطّبيعة وبموسيقى الغناء، فرسم "مورياك" Mauriac في المسرح شخصيات قبيحة جعلها عري الحوار صعبة الاحتمال.

الباروكية عند أوديبرتي: le baroque d Audiberti يعتبر "جاك أوديبرتي" Jacques Audiberti كاتــباً مسرحياً وشاعراً وروائياً (1899-1965)، مارس بتصميم ثوران الخيال الإباحي وخاصة الشفهي؛ هكذا أخذ مكانة في سلالة ممثلي الباروكية الكبار. وكان المسرح طريقة للتعبير حيث عبَّر عن ذاته دون شك على أكمل وجه، من "الكوات كوات" Quoat- Quoat (1946) إلى "النملة في الجسم" la Fourmi dans le corps (1962) ومـــاراً بعملــه "الشر يركض" le Mal court (1956). لكــن على العكس لم يستبعد هذا الباروكي الخيالي وجود "الشر" المفجــع حـــياً بيننا واللاعب مع "الخير" لعبة التخبئة؛ وبين "الشر" و"الخير" هناك تبادل وصراع في آن. وهكذا أصبحت الفنتزيا الشفهية رمزاً وربما أيضاً الترياق لمـــا يدعـــوه الآخـــرون "العبَث". هذا هو الموضوع الملازم في عمل "أوديبرتي" Audiberti المســـرحي ولا يظهـــر في أي مكان أفضل مما هو عليه في "الشر يركض" le Mal court.

أوجين يونسكو Eugène Ionesco

عمله:

وُلِـد فـي "رومانـيا" في تشرين الثاني عام (1912) من أب روماني، وأم فرنسـية، أمضى "أوجين يونسكو" Eugène Ionesco طفولته في "باريس". عند عودته إلى مسقط رأسه عام (1925)، قاوم بيأس تقدم النازية والفاشية، ثم عاد إلى "باريس" عام (1938) ليُحضِّر هناك أطروحة حول "موضوع الخطيئة والموت في الشعر الفرنسي منذ بودلير Beaudelaire". بعد نكبة عام (1940) وإقامة قصيرة فـي وطـنه الذي كان فريسة الفاشية، أقام في "فرنسا" بشكل نهائي ومارس هناك عمل مراجع المطبوعات وبسرعة كرَّس حياته للمسرح.

أثـارت مسـرحياته الأولى ضجةً، إما لأنها تهاجم بالسخرية موروث الفن المسرحي "المغنية الصلعاء" la Cantatrice chauve (1949)، وإما لأنها تستند إلـى نقل الأحلام والسبر التحليلي النفسي للضمير "الدرس" la lecon، (1950)، "جـاك" أو "الخضوع" Jacques ou la soumission (1950) "الكراسي" les Chaises (1951)؛ "ضحايا الواجب" Victimes du devoir (1952)، "أميدي" Amèdèe (1953). بعـد عشرة أعوام من الإخفاق، انتصر "يونيسكو" Ionesco مع مسرحية "وحيد القرن" Rhinocéros (التي عُرِضت في "فرنسا" عام (1960) وفرض نفسه مع مسرحيات "حلقة بيرانجه" cycle Bérenger، "قاتل دون رهان" Tueur sans gages، (1957)؛ "راجـل الهواء" le piéton de l air (1962)؛ "الملك يموت" le Roi se meurt (1962). أعطى فيما بعد "العطش والجوع" la soif et la faim (1964)، "ماكبيت" Macbett (1972).

عُرِضـت مسائل خطيرة في هذه المسرحيات: الفرد المضطهد من الأغلبية، اسـتحالة الوصول إلى المُطلق، الإنسان أمام الموت. وعبر الصور الحُلمية التي لازمت مسرحه، "صحيفة مفتتة" (1967)، Journal en miettes، سيطرت على "يونيسـكو" Ionesco مسـألة الخير والشر، الخطيئة والموت، عجز الإنسان عن العيش سعيداً على الأرض، بالنسبة إلى إنسان مثله يُضنيه "الحنين العنيف" المبهم إلى مكان آخر قد لا يعرف تحديده.

فن مسرحي غريب:

بقـدر مـا كانت خبرته في المسرح تغتني، تابع "يونسكو" Ionesco تفكيراً حـول الفـن المسـرحي "مذكـرة ومذكرة مضادّة" Notes et contre- notes (1962)، "الاكتشافات" Découvertes (1969). منذ مسرحيته "المغنية الصلعاء" la cantatrice chauve، أعلـن الحـرب علـى مسرح اللهو لسنوات الأربعين بمحاكاتـه السـاخرة لأسـلوب الحَـبْكة الاصطلاحي، للطموح إلى المنطق وإلى المعقـول. وهكذا أعار شخصياته لغة آلية عبثية ومضحكة. بنفس الطريقة، فضح الشـيخوخة الفكـرية أو استحالة التواصل اللتين تحدثان فجأة عندما تشكّل الآلية حاجزاً لعفوية وحقيقة الكائنات. من ناحية أخرى، بدا له المسرح الملتزم الذي هو وسيلة نقل المذهبية كآلة شؤم تسعى إلى استعباد الجماهير بإعطائهم خدعة التفكير. احـتج أيضاً على "كذب الواقعية" الذي قضى على المسرح بتحليل نفسي سطحي بـال، بيـنما هناك وسائل بحث أكثر اختراقاً مثل التحليل النفسي قد تسمح بسبْر المجهـول، بشرط فتح المسرح لتمثيل اللامعقول الشعري، ولتمثيل رموز مُصمَّمة من الخيال، وكوابيس، ورؤى خيالية.

تأثـر "يونسـكو" Ionesco بـــ"جاري" Jarry، و"أبولينير" Apollinaire وخاصة بـ"أنتونان أرتو" Antonin Artaud "مسرح الفظاظة" ففكر فعلاً أنه كي يرغم المشاهد على المشاركة يجب أن يكون المسرح "عنيفاً"، أن يُقلق وألا يتراجع أمام الفضيحة ولا أمام الذروة.

"مشـهد عام" Spectacle Totale، بعيداً عن توجهه فقط إلى الذكاء، يجب على المسرح أن يمس كل الأحاسيس بفضل المصادر التي تقدمها التقنية الحديثة، الديكـور، الإضاءة، الموسيقى: "كل شيء مسموح على المسرح". يطبق "يونسكو" Ionesco "مزج الفنون" بمنهجية، ذاهباً من السجل الأكثر نبلاً إلى الهزلي البشع، إلـى أسـلوب مسرح العرائس، مسرح المنوعات أو السيرك. يحب العمل خاصة علـى "لغة مفاجئة": تلاعب بالكلمات، غلطات لغوية، أفكار متنافرة، إكثار شفهي، تسـريع كلام كاريكاتوري؛ حتى إنه يدعو الممثلين إلى أن "يتصرفوا ضد النص". بالإضـافة إلى قدرتها على إثارة الضحك فإن عوامل الانقطاع هذه غالباً ما يكون هدفهـا إثارة تفكيرنا أو الكشف عن العقل الباطن الأكثر صميمية عند الأشخاص. مـن هـذا الجانـب يطمح "يونسكو" Ionesco إلى الشمولية الكلاسيكية "لأن من

المفــروغ مــنه أن هذا الجانب الكلاسيكي يجب أن يُستعاد من وراء الجديد ومن خلاله وأن يتطبّع به".

صامويل بيكيت Samuel Beckett

وُلد "صامويل بيكيت" Samuel Beckett في "دُبلن" عام (1906) من عائلة ميســورة طهرية ومتزمتة. أظهر منذ سن المراهقة اهتمامه، بالأدب الفرنسي. منذ عام (1928)، ساهمت إقامته في "باريس" كقارئ للغة الانكليزية في "دار المعلمين العلــيا"، فــي تحرّره من صرامة وإيمان الطفولة؛ كان صديقاً حميماً لــ"جويس" Joyce، ارتبط مع السرياليين الفرنسيين مثل "بروتون" Breton، "إليارد" Éluard ، و"كروفيل" Crevel. خلال عشرين عاماً، عاش حياة صعبة في "إيرلندا"، "لندن" "ألمانــيا"، "بــاريس"، ناشــراً بــدون أي نجاح روايات وقصصاً مثل: "مورفي" Murphy (بالانكليزية، عام (1938)، بالفرنسية عام (1947)، "مولوا" Molloy (1951)، "مــالون يمــوت" Malone meurt (1951)، "الــذي لا يُســمّى" l Innommable (1953).

كان أكثر سعادة في المسرح، فرض نفسه بحذر في "فرنسا" وفي العالم كلّه، بمسرحية "بانتظار غودو" En attendant Godot، مسرحية كتبت عام (1948)، نشــرت عــام (1952) ومُثلت عام (1953)، ثم مسرحية "نهاية اللعبة" Fin de partie (فــي "لندن"، بالفرنسية عام (1957)، "العصابة الأخيرة" la Derniere bande (في "لندن"، بالانكليزية، عام 1958)، "يا للأيام الجميلة" oh les Beaux jours بالانكلــيزية، (1961)؛ بالفرنســية (1963). لــم يتخل "صامويل بيكيت" Samuel Beckett عــن الفــن الروائي (كيف هذا Comment c est 1961). واستحقت مجموعة أعماله جائزة "نوبل" (1969).

بانفصــاله عــن التقنية "التقليدية" يُصنّف عمله المسرحي "نقيض المسرح". الديكــور غير موجود تقريباً ومُضحك أحياناً: طريق مع شجرة، تلة من التراب، شخصيات متعفنة في صناديق القمامة، (نهاية اللعبة Fin de Partie) أو مغطسة في الجرار حتى العنق، (كوميديا Comédie، 1963) وإذ تخلّى عن الصراعات النفســية، عــن أزمــنة قاسية لأزمة تدوم حتى الخاتمة، يقتصر العملُ على عدة حركات، على حوارات تكاد تبرز بين أشخاص تافهين، متسولين، أناس محطمين،

يتصـــرفون مـــثل المهرجين أو مثل الدمى المتحركة. الموضوع الذي يتكرر دون توقـــف هـــو وســـواس العَـــدَم: تقتصر الشخصيات على الكلام أو بالأحرى على "الصوت" الذي من خلاله تحاول إقناع ذاتها بوجودها.

تشـــغل وقـــتها كما تستطيع، الوقت الذي لا ينتهي لأن قلقها الباطل ليس إلا الانـــتظار الأزلـــي لما لا تعرف، استئناف دائم. هذا المسرح المتشائم للغاية حيث حضـــور الإنسان على الأرض يبدو مجرداً من كل اهتمام، مجرداً من كل معنى، يوحي أحياناً بالملل والتقزز، وأحياناً بنوع من الخوف الغيبي.

□□□

ب - القصة

1- ثلاث قصص من أليس بوللو،

ترجمة :د.محمد أحمد طجو

2- بارقة أمل، بريس مازيخوف،

ترجمة: فاتح بهنيني

3- السطو على الشاعرة ، كرسته جاجاتسكي،

ترجمة: د.وليد السباعي

4- الجنرال ، راي ريزال،

ترجمة : توفيق الأسدي

4- الخيبة، توماس مان،

ترجمة : عدنان حبال

□

ثلاث قصص من
أليس بوللو

■ ت: د.محمد أحمد طجو ■

إعلان مبتكر

كان أبو يحيى يحسب دخله على ضوء يوم غائم في متجر صغير قرب خان الوزير. لم يكن أبو يحيى مسروراً: كان يجمع المجيديات[1] بحزن وهو يتأمل على الرفوف مجموعة من حزم القماش التي لم يحل رباطها بعد.

كانت رحلته التي قام بها إلى الموصل لشراء خمر حريرية وهندية مطبوعة بأفضل الأسعار تجارة خاسرة، إذ إنه عاد من هناك ومعه شحنة كبيرة منها.

وإذا كان أبو يحيى قد أثبت حسن بصيرته فإنه أخطأ في معرفة النفس البشرية: كانت معظم الخمر من قماش الفاي القديم، الكثيف والثقيل، كالذي تضعه الطاعنات في السن اللواتي لم يعد لديهن مع ذلك شيئاً يُخبَّأ؛ وكان بعضها من قماش الموسلين المشجر، أو من القماش المخرم الشفاف الذي تفضله الشابات من نساء اليوم اللواتي يتابعن ذوق الأمس التركي.

بيعت الخمر الأنيقة والخفيفة بسرعة. أما الأخرى فيبدو أنها ستبقى

---

[1] جزء من عملة تركية.

دائماً عنده، بسبب المنحى الذي تأخذه الموضة التي تعد آلهة سورية أيضاً.

-"ما شاء الله!" تأوه أبو يحيى الذي غشيه الكدر في الواقع ثم وضع على عجل أكوام القطع المعدنية في خزنته، وأغلق متجره، لأن المؤذن كان من أعلى منارة جامع زكريا[1] ينادي لصلاة العصر. ربت أبو يحيى على قمبازه المغبر، وشمر بحشمة عن ساعديه، وأصلح حزامه العريض على بطنه الضخمة، ووضع طربوشه (العالي) الذي كانت شرابة سوداء تتدلى منه على رأسه، وسلك الأزقة، وأسرع الخطى ببابوجيه الأصهبين حتى وصل أمام باب الفناء المقنطر. جلس حتى يخلع نعليه على ركن المدخل الجصي الذي يفصل بين الشارع المتسخ والفناء النظيف والطاهر، والذي تعكس بلاطاته البراقة السبيل، وقبته، والمئذنة العالية.

وبعد أن توضأ عند منهل الماء دخل مع الجمهور التقي الذي قدم من الحوانيت المجاورة؛ وسجد المؤمنون في عدة صفوف قبالة المحراب الثمين وأدوا صلاتهم.

كانت الشمس المحرقة والجو الصحراوي يجعلان المدينة خامدة، فالشرفات مهجورة، والقلعة[2] الأبية والمحصنة تبدو كوحش هائل، ومقرفص، وغاف، تحت حراسة سهام مئات المنارات.

كان كل مسجد في ذلك الوقت أشبه بجزيرة تنبض بالحياة الروحية وسط نوم عميق تغط فيه أجسام لا حياة فيها. وكان أبو يحيى ينتظر في جامع زكريا بعد أن أنهى صلاته، إذ إنه كان يجد السعادة في تأمل جماله: ذهب ضريح البطريرك والد المعمداني الذي فقد بريقه، والأعمدة الشاهقة التي ترفع تيجانها القديمة في منتصف يوم خاشع، والسجاد الرائع جداً الذي يبدو كروضة حلم؛ سجاد حلب القديم الذي لا نجد له مثيلاً في أي مكان، والذي يتفادى الناس المشي فوقه، والملون بالأحمر الزاهي وبتدرجات ألوان

---

[1] *هو الجامع الأموي في حلب، ويسمى أيضاً الجامع الكبير.*

[2] *هي قلعة حلب الشهيرة.*

الـــورود الخفــيفة وبلون الأفسنتين الدافئ، وبروعة ذيل الطاووس البراق؛ فالأمــر يحــتاج لغنائية جلال الدين الرومي لتقديم وصف جدير بهذا الثراء المجيد.

ومــع ذلــك فقد كانت غاية الحاج محمود الناسك، والمتعبد الذي كان يــتقلّى تحــت الرواق، المقنطر، البحث عن الله الواحد، بعيداً عن أي مطمع فــي هــذه المظاهــر، تماماً مثل مواطنه السهروردي الذي يعد أحد تلامذة أفلاطون.

كان الحاج محمود رجلاً قصير القامة، وملتحياً، وله عينان متقدتان في وجــه طويــل ودقيق كان قد هزل بفعل الصيام. وكان يلبس قفطاناً أخضر وقديمــاً، ومائلاً إلى الصفرة عند الكتفين والكمين حيث غيرت الشمس لونه. وكانــت لفة حاج خضراء تحيط بوجهه، كما تحيط بعنقه سبحة خرزاتها من خشب الأرز، وقد تَمَّ استيرادها من مكة المكرمة.

كـــان يتجاهل وجود كل شيء باستثناء رواق صحن المسجد حيث كان قــد أقام مسكنه ليصلي وينام، وينام ويصلي في سعادة روح ينعم الله الكريم عليها بما تحتاجه للحياة.

وكـــان الحاج محمود يقطع تعبده أحياناً ليزور أبا يحيى، صديقه القديم الذي كان رفيق دربه ويشاركه طعامه البسيط، لكنه لم يكن يتجاوز الحد قط، ويتذكر الحكمة القائلة: "إن كان صاحبك عسلاً فلا تلحسه كله". وعلى الرغم مــن أنه حط على شواطئ الحكمة الوعرة، فإنه كان يشفق على الذين كانوا يتخــبطون فــي مياه القرن العكرة. ولهذا فقد تبع أبا يحيى عندما رأى الهم باديــاً علــى وجهه كي يسأله عن السبب. تحدث أبو يحيى عن خيبة أمله، أنصت إليه الناسك مشفقاً بسبب الآلام التي لم يعد بإمكانها أن تنال منه.

انقضى شهر على هذه الحال وما زالت "الخمر" معروضة للبيع. عندئذ خطــر في بال الحاج محمود مشروع خداع: لم يكن متعبداً دائماً، ولم يترفع عــن أمــوال الدنيا إلا بعد أن بدد أمواله بأكملها على مخلوقات غير جديرة

بالثـناء، وفـي أماكن لم تكن دائماً أماكن عبادة، وهو ما كان يندم عليه أشد الـندم؛ لكنه اكتسب من شبابه الطائش "خبرة" سوف يستفيد منها أبو يحيى. عـرض الناسك عليه خطة أذهلته، ولعل ذلك كان بسبب قلقه بعض الشيء. ثـم راح يبحث عن صديق مسراته معبد أفندي المطرب ذائع الصيت الذي يدلّله جميع أهل حلب.

افترق الصديقان وهما يبتسمان بعد لقاء طويل... كانت الحديقة الواقعة علـى ضفاف نهر "قويق" والتي كان يغني فيها معبد أفندي كل مساء مكاناً حلبـياً جـداً. كان كل شيء مصطنعاً؛ بدءاً من حوض الماء العكر والنادر حـتى العـرائش المفصـولة التـي تزينها أوراق أشجار ذابلة، والتي تذكر بالحانـات الشـعبية فـي الضواحي الباريسية. وكانت منصة يزينها السجاد والمـرايا بيضوية الشكل والمخصصة للراقصات تؤوي الأوركسترا. وتحت أشـجار الدلب نصبت طاولات كان أثرياء حلب بقنابيزهم الحريرية الأنيقة ونارجـيلاتهم يـتحلقون حولها في جلسات متجانسة. كانوا يتناولون أطباق "المـازة" التقلـيدية التي لا تحصى والمشروبات المفضلة وخصوصاً العرق الـذي تفـوح مـنه رائحة اليانسون، أو الماء البارد البسيط. وكان البعض بطرابيشـهم العثمانـية الجديدة يتباهون بسذاجة تشبههم بالنمط السائد، لكنهم كـانوا يحـتفظون بلحى المشايخ وبمظهر مستعار مثل الرهبان الذين تركوا الرهبانية ولبسوا الثياب المدنية.

عـاد الموسـيقيون المتفرقون إلى المنصة. كان حامل الدربكة مبتهجاً جـداً، وخـانس الأنـف، وعريض الابتسامة كأنه يضحك لنفسه إلى جانب عـازف القانون المصري، والرصين، بعينيه الصغيرتين المغوليتين، وشفتيه العريضـتين، وسـحنته الذهبية، وكان عازف الكمان جاداً وتأملياً، وحامل الـدف بَطِناً ووقوراً، وعازف الناي الذي يعلو طربوشه أذنيه يجعل كرسيه يصـر تحـت ثقله الذي لا يستهان به، وكان يشبه من بعيد راعي تيوقراط Théocrite. وكـان معـبد أفـندي يتوسطهم بوجهه الأجاصي الذي يعلوه طربوشه الأرجواني وفمه الشره بشفتيه الشهوانيتين اللتين تكشفان عن أسنان

بـــراقة وأنفــه بمنخريه الواسعين والشهوانيين اللذين كانا يختلجان، وعينيه الدائريتين المتقدتين والذابلتين في آن معاً. كان يمثل النمط الكامل للسكير في الاحـــتفالات الفلامندية، أو المغني الوسيم، وجلاد القلوب، وأفضل صبي في العالم على الرغم من ذلك.

ظهرت بعدئذ الراقصات في زينة المدينة، وجلسن في صف واحد كما فـــي عرض لانتخاب "ملكة جمال الكون". كان المعجبون بهن يرسلون لهن زجاجـــات شـــمبانيا صـــغيرة كـــن يضعنها بجانب أرجلهن بعد أن يشربن محـــتواها. وكان يمكن معرفة تلك التي لاقت أكبر استحسان أو إعجاب من خلال عدد الزجاجات.

ذهبت الراقصات بالتناوب لتبديل الثياب من أجل الرقص. ظهرت أولاً "بنـــت بلـــدي" ظريفة بوجهها التعب، وشعرها القصير المجعد. كانت تبدو بسيطة ونبيهة، وتشبه الراقصات المصريات الصغيرات في رسوم المقابر.

ثـــم جـــاء دور شركســـية بهية مثل أفرديت حية وحقيقية نكاد نتوقع رؤيـــتها وهـــي تصعد ثانية قاعدة تمثالها. كان جمالها التقليدي كاملاً جداً. يأسر ويتعب في آن معاً، لأن الحياة والكمال يتنافيان.

أمـــا "النجمة" فكانت لبنانية عادية ومتصنعة بنظرها الحقير وحركاتها المشـــبوهة التي تثير تصفيق بعض الغليظين من ذوي العيون المتقدة. كانت علـــى وجه الخصوص تثير الإعجاب بزينتها التي تغيرها كل مساء، إذ إن كرماء مجهولين قدموا لها خزانة ثياب لمدة ثلاثة شهور كاملة.

كـــان في الصف الأول فلاحون ينظرون إليها مغتبطين، وهم يمضغون العلكـــة، ويـــتحادثون في أسعار الخرفان وضل فلاح أشعث الشعر، وأسود، وحافي القدمين في المكان الأنيق هذا. كان يقلب بعض الكراسي ليكون أكثر قرباً منها فكان الحاضرون يخلون لـــه المكان بسرعة مضحكة خوفاً من أن يتجرأ بالذهاب والجلوس قرب الأثرياء.

وكانـــت هناك أيضاً يهودية نحيفة وقصيرة، تلبس ثياباً سوداء، وتجلس

علـى كرسي بجرأة وغرور صبياني، وتتصرف كمغناجة بحركاتها النزوية التـي كان صديقها الغيور الذي يجلس أمام طاولة صغيرة وقريبة يلاحظها بطرف عينه. كانت هذه المغنية التي تطابق ذوق العصر تبتسم لمعبد الوسيم ابتسامة كان يتلاقى فيها أنفها المعقوف وذقنها الذلقة.

وكانـت أصـابع عازف الدربكة تضرب الجلد الرنان بمهارة عجيبة، وكـان عازف القانون يحرك أصابعه الطويلة السمراء فوق الأوتار العديدة بـبراعة فائقة، وعازف الناي ينفخ خديه الكبيرين اللذين انطلقت منهما نغمة حزيـنة أدهشـت الحضور، وضارب الطبل البدين يخضع للوزن والإيقاع حركات الراقصين الشهيرة.

عندئذ أخذ معبد عوده، وقسم، وبدأ كالعادة بـ"يا ليل" وهو يجول بنظره ويلوي عنقه وكأنه يريد إخراج الصوت من أعماق مجهولة. ثم ارتجل لحناً طويلاً حول هذه الفكرة الرئيسية، وأنغاماً مختلفة في كل مرة.

حركـت الحضور رعشة طويلة، وعلت "آهات" مخنوقة شبيهة بآهات مـتحذلقات موليـير. أغمي على البعض، وكاد البعض الآخر يموت بسببه! وارتفعـت له الطرابـيش، ومـد الجمهور الهائج سواعده وهو يصرخ: "يا شحرور سورية! يا معلم معبد، يحفظك الله، وحياة الرسول! تابع! تابع!".

عندئذ بدأ معبد لحناً آخر، هو لحن أغاني العاشقين. وكانت الأوركسترا تردد اللازمة في كل مرة كان يتوقف فيها. ثم انتقل إلى موضوع آخر، كان عبارة عن أغنية ساخرة حول الراقصة ذات الثمانين ثوباً.

لكـن عينيه كانتا تبحثان بين الحضور عن شخص كان ينتظره بتلهف. وصـل أخـيراً مسـتمعان جديدان خلال فاصل ترفيهي، وجلسا إلى طاولة فارغة، في الصف الأول، وأمام الأوركسترا: كانا يتعمدان المشي ببطء حتى يراهما الحضور.

كـان أحدهما هو أبو يحيى الذي حياه أصدقاء السوق بحماس وبحركة جمـيلة للـيد وهي تلامس الجبين والصدر. فمن يكون الآخر بثوبه المتكلف

جـداً، وبقمبازه الحريري ذي الخطوط الزرقاء، وحزامه البرتقالي المصفر، وعمامـته البيضـاء بثـناياها المنتظمة؟ هل يكون شيخاً من شيوخ دمشق المعروفيـن أم تراه أحد تجار بغداد الأثرياء؟ حدق الحاضرون به بإصرار حـذر، لأن الشرقي بلباقته المهذبة لا يزعج أحداً بفضوله. تعرف عليه فجأة "صـراف" بديـن كانـت دكانه تجاور باب المسجد، ولم يصدق عينيه فتمتم باسمه لمن حوله: "الحاج محمود! إنه هو، وحياة الرسول!".

وشـاع النـبأ من طاولة إلى أخرى بإبراق لاسلكي، وكانت التعليقات مختلفة جداً، الأمر الذي فوّت على معبد أفندي تأثير دخوله للمرة الثانية في الحفـل. وعلـى الـرغم مـن ذلـك سكت الحضور مع أول ضبط للآلات الموسيقية، وعلا صوت المطرب الصافي والرنان جداً. ولكن ماذا كان يغني وهو ينظر إلى الحاج محمود بابتسامة متواطئة؟

صوت

قـل للمليحة في الخمار الأسود	*مـاذا فعلـت بناسـك متعـبد*
قـد كـان شـمر للصلاة ثيابه	*لمـا وقفـت لـه بباب المسجد*
قـد كـان ينوي للصلاة ذهابه	*لمـا خطـرت لـه بباب المعبد*
يـا داعـيا لله مـرفوع الـيد	*متوسـلاً متضـرعاً للمـنجد*
يـا طالبا منه الشفاعة في غد	*قـل للملـيحة في الخمار الأسود*
قـل للمليحة في الخمار الأسود	*مـاذا فعلـت بناسـك متعـبد*
فسـلبت مـنه ديـنه ويقيـنه	*وتركـته فـي حـيرة لا يهـتد*
ردي علـيه صـلاته وصيامه	*لا تقتلـيه بحـق ديـن محمد*[1]

---

[1] نشير هنا إلى أننا استعنا بالنص الذي يغنيه صباح فخري، ونذكر بالقصة التي وردت في كتاب الأغاني (ج2 ص173) وهي أن تاجرا من أهل الكوفة قدم المدينة بخمر فباعها كلها وبقيت السود منها فلم تنفق وكان صديقاً للدارمي فشكا ذلك إليه وكان قد نسك وترك الغناء وقول الشعر، فقال له: لا تهتم بذلك فإني سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع. ثم قال:

ساد صمت عميق طوال الوقت الذي غنى فيه. كان الحاضرون يحبسون أنفاسهم، محاولين فهم هذه المغامرة الغريبة. ثم علت صيحات الإعجاب من كل صوب، الأمر الذي اضطر معبد لإعادة الأغنية عدة مرات.

كان الحاج محمود يدهش الجميع وهو يطلق الآهات المديدة لدى سماعه أكثر المقاطع شغفاً.

وانتهى الحفل عندما دخل منتصف الليل، واكتملت الفضيحة، وشعر معبد بالتعب.

كان أبو يحيى والحاج محمود آخر الذين خرجوا، يداً بيد كما هي عادة الأصدقاء، وبعد أن شكرا المطرب.

كان الأمر أشبه بنثار بارود في حلب بأكملها: حكى الرجال لزوجاتهم (وهو تهور خطير) الحكاية، ونقلتها النساء لكل الآذان المصغية في مجالسهن، وفي الحمامات، وفي الأسواق. وكانت ثرثرة لا نهاية لها لمدة ثمانية أيام في الصالونات الحديثة التي تلتقي فيها السيدات المتأنقات.

ترى من تكون تلك "المليحة" المؤثرة جداً في أكثر الرجال زهداً في مدينة حلب لتحدث هذا التحول العكسي؟

كانت ألسنة النساء تتابع.. (أوه، كان الحاج محمود يعرف كل واحدة منهن)، وكانت كل واحدة منهن، حتى اللواتي تجاوزن سن الأربعين عاماً تجاوزاً كبيراً ولم يكن قبيحات (مثل الحرباء)، تأمل سراً أن تكون المليحة التي انتصرت بجمالها:

قل للمليحة في الخمار الأسود	ماذا صنعت بناسك متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه	حتى وقفت له بباب المسجد

وغنى فيه وغنى سنان الكاتب وشاع في الناس وقالوا: قد فتك الدارمي ورجع عن نسكه فلم تبق في المدينة ظريفة إلا ابتاعت خماراً أسود حتى نفد ما كان مع العراقي منها. فلما علم بذلك الدارمي رجع إلى نسكه ولزم المسجد" (المترجم).

"المليحة في الخمار الأسود"

عـندئذ فتشـت السيدات عن أكثر الأقمشة سواداً، وأصبح مخزن أبي يحـيى لا يفـرغ من الصباح وحتى المساء، فيما جابت حلب أشباح سوداء بحجاب الجدات.

وأصـبحن كلهن مليحة الحاج محمود، أو اعتقدت ذلك على الأقل. أما أبو يحيى فكان يفرغ بالات القماش، ويملأ جيوبه، ويحمد الله الكريم، ويشكر عبده الناسك، الماهر في الأمور الدنيوية والحكيم في الأمور الدينية.

أمـا الحـاج محمـود فقد اختفى. وقد روى حاج موثوق فيما بعد أنه صادفه بقفطانه وعمامته الخضراوين اللذين كان يلبسهما في السابق في حج العام التالي في مكة المكرمة، وعند بئر زمزم حيث كان يغسل ذنب ردته.

لكـن مكـة المكـرمة بعيدة، وهناك الكثير من الحجاج الذين يضعون عمامة خضراء.

-حلب (حزيران) 1926م.-

رجل بصرى الثري

كانت بصرى القديمة تستيقظ كعادتها منذ قرون على ضوء ذهبي كئيب وخفيف يلامس واجهات أقواس النصر والتيجان الكورنثية حيث كانت طيور الـدوري الثرثارة تزقزق في السابق. وكانت أسراب من الطيور تحلق فوق سلسـلة جبال حرمون الثلجية البعيدة وهي تصعد من بحر صيدا فيما كانت قمـم جبل الدروز الذاوية تبرز بوضوح في السماء المضيئة مع مربع قلعة صلخد المنحرف والمرسوم رسماً جيداً.

وكانـت ظلال أبراج أجراس شبه توسكانية غريبة ومألوفة تعزف لحناً غريـباً وسط الشرفات الصلصالية. وحتى يكتمل الوهم، كانت جدران القلعة الأيوبـية التـي كان يعلوها دخان قهوة الصباح الأزرق تطلق أصوات بوق حـادة معلنة نوبة الصباح. أكانت تلك الأصوات تستهدف الجنود الفرنسيين

بــزيهم الأزرق الفــاتح أم جــنود الــرومان القدماء؛ حليقي الذقن من فرقة قوريناـــية Syrénaque الثالثة؟ لم يكن ذلك ممكناً طالما أننا كنا نشعر بأننا نســافر بالأحــرى، في هذا الوقت وفي هذا المكان، عبر العصور الغابرة، وليس في منطقة بعيدة عن حوران القديمة.

وعلــى الرغم من ذلك ظهرت على الشرفات أشباح منزعجة، خرجت مــن بطاطيــنها، وانتصبت، وتمددت، وأخذت تصلي. خار عجل أسود في ســاحة صــغيرة فأجابته بقرة مبرقعة. وسمعت أصوات طلائع المارة أمام الأعمــدة البازلتــية التي تزينها أوراق الأقنثة، في الممر الضيق الذي يشبه جــدولا دون مــاء يــنقل غبار أطلال: كان حمالو الماء، وجابلات الروث يبدؤون عملهم.

كــان إبراهــيم الصــغير الذي استيقظ قبلاً يحاول التسلق على إحدى الشــرفات التــي تستند على قوس قديم كما تستند بيوت فلاحي مصر على معــابد طيــبة. فيما كانت أمه ذاهبة تتزين بسرعة وهي تزيل ثنيات ثوبها وتصــلح حجابهــا. داس إبراهيم على قميصه الطويل وتدحرج وهو يصرخ باكــياً: "يــا أمــي، يا أمي". كادت الأم الموشومة وذات الجانبية الكلاسيكية للتماثيل الرومانية أن تغفل عن تشقلب ابنها: لكنها أعطته خيارة تركية كبيرة لــتهدئ مــن روعه فأخذ يلوح بها بفخر بيده البرونزية الصغيرة وهو يقهقه بعد أن نسي ألمه. ثم نزل الاثنان: توارت الأم شيئاً فشيئاً في الدرج الهاوي وهــي تمســك بيدها الممدودة يد طفلها الذي كان متردداً ثم تبعها وهو يقوم بحركات جدي صغير.

كــان والــده، أسعد فارس، يحضر قهوة الصباح وهو يدق في مهباج مرصــع بالنحاس والصدف حبات القهوة العطرية التي انتهى من تحميصها. وكانــت أقــراص الروث تحترق في منقل صغير وتصدر رائحة حادة فيما بدأت الغلاية ذات العنق المعقوف تنش.

وكــان أســعد يهم بالجلوس على وسادات ليشكل دون أن يدري لوحة جديرة بالرسم.

كــان أســعد فارس حورانياً بوجه ملك آشوري وسحنة ذهبية، وعينين ســوداوين براقتين، ولحية سوداء مجعدة لها بريق الأكاجو، وأنف بأوصاف مثالــية، وطيبة تنمّ عن قلب بريء على وجه الخصوص. كان يضع كوفية تقلــيدية بيضاء وعقالاً أسوداً على رأسه، ويلبس سترة جميلة الزرقة وقديمة بعـض الشــيء، وقميصــاً عاجــي البياض بسبيبات قرمزية، ويستند على وســادات حمــراء وسـجادة كشمشية اللون بتشجيرات سوداء، وبيده مدقة الأبنوسي،ويبدو كملك في ثوبه الأرجواني وهو يمسك صولجان العدالة أمام مدخــل قصــره الــذي يمثله قوس النصر الذي كان ينفتح على آخر خلفية. وكــان بإمكانــنا أن نتصور فيليب العربي الذي ربما كان أسعد أحد أخلافه البعيدين.

لــم يكـن اسـعد علــى الرغم من ذلك ملكاً، ولا باشا، ولا حتى أحد "البيكوات"؛ بل كان بكل بساطة شيخ قبيلة مقداد، أغنى رجل في بصرى، أو "حديث النعمة" كما كان البعض يقول، لكنه لم يصل إلى هذه المكانة إلا عبر مــراحل، إذ يجدر بنا أن نعرف أن الأغنياء في بصرى هم الذين لا يدينون بأيــة مجـيدية لأحـد. ولذلــك كان أسعد فارس يعتبر ثرياً مثل كريزيوس Crésus[1] ، لأنــه كــان يملك حقولاً، وجملاً وحماراً، وقطيعاً من النعاج والماعــز، وفــي زاويــة سرية من زوايا منزله، صندوقاً من خشب الجوز بأقفال معقدة كان يكدس فيه الليرات الذهبية التركية.

ومــن المؤكــد أن أسعد فارس كان محظوظاً في زواجه على الطريقة الشرقية من ابنه عمه ذهبية، لأنها امرأة مجدة في عمل المنزل والحقول، ولا مثــيل لها في صنع السمن عن طريق خض الحليب في قربة من جلد كبش، وفي حمل سلة مليئة بالروث الكثيف الذي كانت تمزجه بالتراب وتصنع منه أقراصــاً لها رائحة قوية كانت تنشرها على جدران المنزل حتى تجف بفعل حرارة الشمس.

---

[1] هو آخر ملوك ليديا Lydie، عاش في القرن السادس ق.م واشتهر بثروته.

كانـت ذهبة تحيك الثياب، وتنفش صوف الفراش بخبرة ومعرفة تتفوّق فـيهما علـى صديقاتها الروتينيات، وتبتكر أعمالاً فنية مثل تجميل جدران مـنزلها بدوائـر كبيرة ملونة شبيهة بأطباق جبل الدروز المضفرة، وتزيين شـرفتها بنـباتات النعـناع والقـرنفل الهندي التي كانت تسقيها كل صباح ومساء.

كـان أسـعد فارس قد أحبها في صباها، لكنها الآن بدأت تتجعد بسبب التعـب، وتحاول أن تخفي شيب شعرها المضفور بالحنة. ومع ذلك لا يمكن أن نقول عن زوجها إنه "أصبح ضارب طبل وكناساً في عرسها بعد أن كان سـيدها" إذ أنها كانت تحترمه، وأنها أغنته بعملها. لكن الله ساعده أيضاً في عام الجراد المشؤوم.

كـان الجـراد قد جاء من الجنوب إلى منطقة "نقرة حوران" في موسم القمـح الـذي لـم ينضـج بعد، وهاجمها مثل جيش متخف ثم انقض على ضـواحي بصـرى فغطـى السهل بأجسامه الخضراء والضامرة، وحجب سـحابة الشـمس عندما زف أجنحته الأرجوانية والمدوية وهو يرتفع عالياً. كـان الجراد يتوجه إلى حقول أسعد عندما ذهبت به فجأة ريح عاصفة إلى دوامـة اللجة القاحلة حيث هلك فحضّر منه الفلاحون أطباقاً شهية بعد شيّه فوق أحجار حامية.

وربمـا كـان أسعد فارس الوحيد الذي استطاع في بصرى أن يحصد، وأن يبـيع قمحه بثمن غالٍ جداً إلى الطحانين في دمشق، وأن يصبح أغنى رجل في بصرى، لكن الغنى سبب له هماً كبيراً: يقول من يملك فلساً واحداً: "ماذا سأفعل به؟". ويقول من يملك مائة فلس: "تمها يا رب!".

لـم يكن مصدر هم أسعد خشيته فقدان ثروته: لم يكن يملك تلك الثروة مـنذ أمد بعيد جداً حتى يتعلق بها بشكل مفرط؛ لكنه كان يخشى ألا يتباهى بها بشكلٍ كافٍ، إذ كان يرغب في الظهور، ويحب المجد مثل النبي سليمان.

ويقـول مـثلٌ حوراني: "عندما يصبح رجل غنياً فإنه يشتري حصاناً،

ويتزوج امرأة أخرى، ويقتل رجلاً".

لم يكن أسعد فارس يملك حصاناً، وكان يحب زوجته كما كان أكثر رجل مسالم في بصرى.

ولكن كان عليه أن يظهر للجميع وبشكل واضح أنه أصبح شخصية مرموقة، وأنه يريد أن يصبح مشهوراً.

فكر ملياً واستشار ذهبة التي كانت طموحة قليلاً وقررت شراء حصان.

كانت أجمل خيول المنطقة هي خيول سليم الأطرش شيخ العيرة الدرزي الذي كان يملك أيضاً مطحنة في بصرى، إذ كان الناس يرونه قادماً إليها وهو يمتطي فحول خيل رائعة، ويتدثر بعباءات من الحرير اللماع، ويلف وجهه بكوفية لا تكشف سوى عينيه الرائعتين والمهيمنتين كباقي عيون كل أفراد هذا النسب العريق. كان الناس في بصرى يحبونه ويحترمونه لأنه أطعم بنقوده كل جياع المنطقة في أثناء المجاعة.

اتفق أسعد مع الشيخ ووصل قصره المبني على الرابية عبر الدرب الرومانية التي تمر في "جمّارين". كان في إسطبلات القصر خيول جديرة بالملوك. احتار أسعد بين مهرة بيضاء لها أذنان طويلتان ودقيقتان ومنخران ورديان ناعمان، وذيل ناعم كالحرير، وبين فحل جميل بتقاطيعه المتناسقة تناسقاً كاملاً ولونه الأسود المائل إلى الزرقة. كان يملك الصفات الثلاث المطلوبة في الحصان العربي: الشجاعة والسرعة والنفس الطويل كما يشير إلى ذلك الشعر الملتوي على ردفه، وفي وسط جبينه وعند بداية عرفه. لقد كان يتدرب بصبر على يد أمهر الفرسان خلال عدة شهور، وكان يملك سراً مثل خيول السباقات: كان يقدم حده الأقصى في السرعة والتحمل، ويصل حتى الإرهاق بإشارة وكلمة يعرفهما مالكه وحده ويستخدمهما في الحالات الميئوس منها.

اختار أسعد فارس الفحل الذي تم اختباره وحصل على كلمة السر من

الأمير سليم بعد أن قدم له حقيبة مليئة بالقطع الذهبية. كانت كلمة السر "برق" وكانت الإشارة مداعبة الجانب الأيمن من عرفه. أما اسمه فكان "الطيار".

امتطى أسعد الذي كان أكثر فخراً من أبي عبيدة (الجراح) الذي فتح دمشق، امتطى صهوة الحصان الذي صهل، وضرب الأرض بحوافره، وسلك طريق بصرى. كان أسعد ينظر إلى الفلاحين وهم يقودون حميرهم التي كانت تعجب بالحصان الأصيل فتنتحى إلى جانب الطريق احتراما لمالكه. شعر أسعد بالزهو لكن المثل يقول: "إذا أراد الله هلاك نملة زودها بجناحين".

خطر على بال أسعد أن يدخل بصرى بشكل مثير، وأن يستخدم من أجل إشباع غروره التافه كلمة السر التي ينبغي الاحتفاظ بها لأكثر الأوقات خطورة. وما كاد يصل بركة الباب الشرقي الكبيرة حتى داعب عرف الطيار وهو يهمس في أذنية كلمة "برق" السرية. اهتز الحصان على الفور، ورفع رأسه، وانطلق يعدو بنشاط متقد وكأنه يريد نهب الأرض نهباً. وهكذا دخل الشارع الرئيسي في بصرى مخلفاً وراءه سحابات من الغبار، وصدم امرأتين مسنتين كانتا تحملان على رأسيهما سلتين من البيض الطازج، وقلب طاولة القهوجي الصغيرة فتدحرجت فناجين القهوة وأباريقها في جدول النفايات، ومر كالسهم أمام مركز الشرطة في الباب الغربي ثم رمى بالفارس المبتدئ على جدار متهدم، واختفى بسرعة على طريق درعا.

حُمل أسعد بين الحياة والموت مكسور الساق إلى ذهبة المفجوعة التي اعتنت به مدة ثلاثة شهور، ووُجد الطيار في "خربة الحوراسي" التي وصلها في ثلاثة أرباع الساعة دون أي أثر للتعرق على شعره المضيء. أضحك الحادث بصرى كلها، واغتاظ أسعد غيظاً شديداً بعد أن علم بالأمر خلال اعتزاله الإجباري، إذ إنه لم يعد يستطيع ركوب الحصان ليبهر أبناء مدينته لكنه سينتقم حالما يشفى ويسمح لنفسه بالزواج الباذخ من امرأة ثانية.

تردد قليلاً قبل أن يقدم على هذه الخطوة لأن "الضرة مرة" كما يقول

المـثل العامــي. وكيف سيخبر ذهبة ويشكرها على الاعتناء به بالزواج من امرأة أخرى؟ كان الحل أكثر سهولة مما كان يتصور: أوحى لها بأنها كانت بحاجة إلى خادمة، وأن تقديم مهر متواضع ولمرة واحدة لخادمة -زوجة قد يكـون أكـثر فائدة من دفع أجور خادمة عنيدة وصعبة المراس خلال عدة سنوات.

أذعنت ذهبة، وربما قلقت قليلاً لأنها لم تكن تريد إغضاب زجها.

اخـتار أسعد فارس إذاً "العروس الجديدة" وفق معايير الجمال العربي. كانـت مـنوة التـي اختارها من "الشيخ مسكين" فتاة شديدة السمرة، و"فتاة جمـيلة" في نظر أهل حوران. كان لها عينان واسعتان وغضيضتان كعيون المها، ونهدان كبيران يهتزان مع كل خطوة، وردف ممتلئ ووركان بدينان، وشـعر طويـل، وثغـر صغير، وكل المفاتن الفريدة التي لا جدل فيها في بصـرى. لكـن عـبدو، والدها المسن، كان يصر على طلب مهر مرتفع: خمسـين خروفاً وخمسين ليرة ذهبية لم يقبل أن ينقص منها برغوثاً واحداً. أنهـى الطرفان القضية ودخلت منوة بيت الزوجية ومعها سبب الشقاق كما اكتشف ذلك أسعد سريعاً.

يقول المثل العامي: "بين حانا ومانا ضيعنا لحانا".

كانـت منوة شابة ومغناجة تجيد الغناء والرقص. كانت تجلب الطرافة للمـنزل الـذي تفرغت فيه ذهبة الجدية والصموتة للأعمال اليومية القاسية. إنها الحكاية الأزلية!

كـان أسـعد مثل كل الرجال، سواء كانوا شرقيين أم غربيين، يفضل المـرأة التـي تضـحك علـى المرأة التي تخدم. ألسنا نثق بالنساء الوفيات والمخلصـات إلـى الأبـد؟ إنهن مثل قطر مألوف نعرف كل حوادثه. أما الأخريات فإنهن يحدثن سحر الطارئ والمجهول.

أخذ أسعد فارس الذي كان قد تزوج منوة تفاخراً، أخذ يحبها حباً نزوياً، إذ سـرعان مـا أهمل ذهبة التي ازداد تعلقها به وأصبحت غيورة. ونشبت

خلافات لأتفه الأسباب، وأصبح المنزل جحيماً حقيقياً. كان أسعد مرتاح البال لأنـــه كان يحترم ذهبة ويعرف ما يدين لها، لكن ضعفه أمام منوة كان يستبد به، إذ إنه لم يكن يريد أن يهجر الأولى أو أن يطرد الثانية.

عندئذ تدخلت فاطمة الحماة، وهي سيدة ذات نبرة عالية ومآثر نبيلة.

كان أسعد يشعر بأنه صغير جداً عندما كانت تسأله بلهجة قاسية: "كيف حـــال بنت عمك؟". لم تكن شريرة، لكنها كانت "الحماة". وحتى عندما تكون الحماة حلوى فإنها تحتفظ دائماً بشيء من المرارة.

وبخـــت فاطمـــة أســـعد الذي طأطأ رأسه، ووعد أن يصلح نفسه، وأن يصـــبح مـــن جديد زوج ذهبة الملاطف. لكن غضباً شديداً انتابه بسبب هذا الحب الإجباري الذي فرض عليه فبحث عن حيلة ليهرب منه.

حل المساء وحان وقت مد السجاد والبطاطين والوسادات في الشرفات فـــبدأت ذهـــبة تراقب. جلست في غرفة في الدور الأرضي التي يرى منها السلم المؤدي إلى الدور الأول حيث تسكن منوة. وبدأت تترقب عودة زوجها لتمـــنعه من الصعود عند منافستها. كان أسعد المسكين والمعذب بسبب هذا الحـــب المفرط يشعر بالحزن. تظاهر ذات مساء بالذهاب إلى السوق بعد أن اتفق مع منوة، وقال لها إنه سيعود في وقت متأخر جداً، وإن ذهبة لن تكون بانـــتظاره. ثم عاد خفية بعد أن أطفأت النور مفترضاً أنها أخلدت للنوم. كان حافـــي القدميـــن ويحمل حذاءه بيده، وهو يلهث قليلاً لأنه أصبح بديناً بعض الشـــيء.. تسـلق الجـــدار بحركة بارعة حتى نافذة منوة التي كانت تنتظره فـــرأى أمـــراً غريباً: رأى شيخ قبيلة مقداد داخل منزله يرتكب أخطر جرم يعاقـــب عليه القانون العربي. أما ذهبة فقد استيقظت على أصوات ضحكات لم يتم إخفاؤها جيداً، وفهمت كل شيء.

ســـلك أســـعد الحاذق طريق رحلة الذهاب الشاقة في الاتجاه المعاكس عـــندما حـــان وقت عودته من السوق، ثم احتذى من جديد في إحدى زوايا الزقاق، وجر قدميه بإصرار أخرق، ودق الباب بنشاط نادر. سارعت ذهبة

في فتح الباب، وكتمت غيظها، وأجهدت نفسها في الاهتمام بأسعد وبمعاتبته عــتابا رقيقاً وهي تقدم له كأساً صغيراً من الشاي الساخن. وأعدت له فراشاً وثــيراً، لكــن أملهــا خاب، إذ إنه كان كئيب المزاج ومتأففاً. واستغل أسعد ضوء السحر ودخول وقت صلاة "الصبح" ليتذرع بعذر خليق بالثناء ويترك زوجــته، وذهــب يتوضــأ فــي الإسطبل. نزع ثيابه ليغتسل بشكل أفضل ووضــعها علــى ظهــر الحمــار الذي كان يجول هنا وهناك، ويعضعض الــزغف. كان أسعد قد ترك الباب مفتوحاً قليلاً فخرج الحمار وهرب فرأته مــنوة التــي كانــت تقف خلف نافذتها وتترقب بقلق، تغطيه عباءة وسترة مطرزة، ويتدلى من فوق أذنيه زوج من الجوارب. سلك الحمار الزقاق فيما كانت يد أسعد المحترس تقوم بحركات يائسة عبر الباب المغلق قليلاً.

شــمتت ذهبة التي كانت ترى كل شيء بالمغامرة، لأن ذلك كان يمثل بالنســبة إلــيها انتقاماً مفاجئاً. أوقفت الحمار وجمعت الجارات قائلة: "هاقد تحــول شيخنا إلى أتان". وانفجرت الجارات ضاحكات، وأخذت ذهبة ثياب زوجها عازمةً على إخفائها حتى آخر النهار.

كــان أســعد الخجــل ينتظر بثيابه الداخلية. أما منوة فقد أشفقت عليه، وأحضــرت له أحــد جلابيبها. ورأت النساء الثرثارات والمندهشات امرأة بلحية حمراء وساعدين أشعرين وهي تهرب بخطى متسارعة.

انتشــر الخــبر في أرجاء المدينة كلها، وأثار ضحكاً شاملاً. واكتسب أســعد شهرة لم يكن يعتمد عليها. عندئذ أراد أن يقوم بعمل جريء يخدع به العامة. لم يبق أمامه سوى وسيلة واحدة لاستعادة مجده الذي فقده: كان عليه أن يقــتل رجــلاً ليدفع فدية كبيرة: الفرجد Wergeld الحوراني الذي يبلغ 150 أو 200 ليرة ذهبية.

ولكن كان ينبغي عليه أن يجد الدافع للقتل. ولحسن الحظ أن خياله كان خصباً!

حــدث ذلــك في منتصف شهر يوليو (تموز) وفي هذه المنطقة الغنية

بالمحاصيل حيث تغري أكوام القمح الهائلة جشع اللصوص، وحيث اعتاد الناس أن يكلفوا رجالاً بحراسة الحقول التي تم حصادها حتى يتم درسها واستخراج الحب منها.

كان الحراس يطلقون من وقت لآخر طلقات نارية لإخافة اللصوص وإظهار يقظتهم.

وهكذا فعل أسعد الذي كان خادمه عطا الله الذي قدم من الجولان يقيم باستمرار في خيمة صغيرة في الحقول المجاورة لجامع المبارك القديم حيث تركت ناقة الرسول أثر ركبتيها على أحد الأحجار. كان رجال من البدو الجشعين الذين لم يدفع لهم أسعد "الخوة" قد جاؤوا يجولون في المكان منذ بعض الوقت.

كان أسعد يرى أن لا شيء أسهل من التربص ليلاً قرب المقبرة ذات الشواهد الرمادية وقتل أول جوال يمر، ودفع الدية لوالده فيما بعد. عندئذ سيحترمه الجميع، ولن يتجرأ أحد على السخرية منه.

تربص أسعد في ليلة مظلمة، وانتظر وقلبه يخفق لأنه كان أقل الرجال سفكاً للدماء. لم يكن يسمع سوى صياح ابن آوى والصوت المنتظم لفكي حصان قريب كان يقضم تبن البيادر.

سمع أسعد فجأة وقع خطوات ضيقة ثم رأى على جدار الأرض المدروسة خيالاً جانبياً لشخص يتدثر بعباءة قاتمة ويضع على رأسه كوفية بدو الجولان. كان أسعد واثقاً كل الثقة أنه لص، وأن عطا الله كان نائماً! أسند بندقيته إلى كتفه وأطلق رصاصة جعلت الرجل يسقط، لكنه سمع من الطرف الآخر من الجدار أنيناً مؤلماً ثم سقوطاً لجسم ثقيل جداً. تقدم أسعد الذي شعر بالقلق بخطوات مترددة فاكتشف في صوت الجريح الذي كان يئن صوت عطا الله: اخترقت الرصاصة كتفه دون أن تؤذي أي عضو حيوي لكنها استقرت في صدر الطيار، الحصان الدرزي الفريد والجميل الذي كان يرقد في الحقل، ويلهث، ويحتضر.

كـــان عطـــا الله قد قاد الحصان صباحاً ليرعى في الحقل ثم اختفى في بصرى. وعندما شعر بالقلق عاد ليتابع حراسته، وتسلق الجدار متجنباً دورة طويلة للوصول إلى الباب.

ماهو سبب وجود أسعد في ذلك المكان، وهو يحمل بندقيته المعبأة وفي نيته رغبة في الانتقام لمجده المهان؟

مـــا شـــاء الله فعل؟ إنها إرادة الله. لقد خسر المباراة نهائياً. كان أمراً مقدراً! ولم يخلق أسعد فارس ليكون غنياً!.

-بصرى الشام، تموز 1926.-

راقصة دافنة[1]

لـــم يكـــن أحد يعلم من أين جاءت الطفلة ذات العينين المتأملتين تحت شـــعرها البلاتيني الخفيف، والتي وجدها يوسف الطحان في إحدى الأمسيات أمـــام باب منزله في دافنة. كانت تجلس على جذوع أشجار الحور البيضاء التـــي كانـــت تشكل جسراً ريفياً فوق الماء الذي كان يدوم، وتمسك وروداً بيديها، وتتيه في حلم، وكأنها تنتظر شخصاً لم يأتِ قط ليبحث عنها.

هـــل جـــاءت مـــن أنطاكية، عبر الطريق التي تتخللها الأخاديد، والتي تحـــاذي وادي العاصـــي، الندي والمتعرج، الذي ترتفع على امتداده توابيت حجرية نصفها خارج الأرض، وأعمدة محطمة، وجدران قديمة مهدمة؟

هـــل كانت ترافق أولئك الفلاحين الذين يبدون جذابين بستراتهم النفيسة المطـــرزة بحجـــر أرجوانـــي مثل سجادهم، وبسراويلهم المقدونية البيضاء والفضفاضـــة؛ أم أنهـــا أحد أولئك الأطفال الجاثمين كطير يمسكه الفلاحون أمامهم وهم يمتطون حميرهم المحملة بالقفاف؟

أم أنهـــا نزلـــت من قرية بعيدة عن الهضبة التي تسقط منها الشلالات

[1] دافنة Daphné هي حورية حولتها الأرض إلى شجرة غار فيما كان أبولون إله الشمس في الأسطورة اليونانية يهم بالإمساك بها. ودافنة هو اسم منطقة في أنطاكية يطلق عليها حالياً اسم الحربيات.

التي تنبع من "بيت الماء"، وتاهت مثل ميشا الحكاية الروسية في حقول القمح التي تعلو رأسها الصغير؟

لم يعرف ذلك أحد قط، لأنها كانت أصغر من أن تقول ذلك...

آوتها لبنى الطحانة التي أشفقت عليهامثل حمل تائه، ونومتها على فراش من أوراق الذرة البيضاء، وعلى هدير الماء، وهديل الحمام الذي يوقظ بمفرده الآن صدى الوادي المبتهج حيث كانت المزامير تغني.

بقيت الطفلة عدة أيام صامتة ومتوحدة مثل غزالة وقعت في شباك الصيادين ثم أنست وبدت حنونة ورقيقة.فأطلق عليها اسم وديعة.

كبرت وديعة دون عناء يذكر، مثل صغيرة الماعز السوداء أو الخروف الصغير فانوس اللذين كانا ينامان فوق قدميها الحافيتين في كوخ الآجر، وتحت أشجار الدلب المتباعدة الأوراق مثل أصابع إحدى يدي فاطمة[1].

كانت صرخات فرحة توقظها في الصباح، وكان عيد الفلاح الصغير يظهر بقميصه الأزرق وبلون بشرته الذي يشبه الطين المشوي، وبقبضته القاسية، ليصارع التيس، ويتسلق أشجار الحور الباسقة بحثاً عن أوكار الطيور.

كان عيد ووديعة يذهبان طوال النهار عبر الدروب المليئة بالحصى المقرن الذي تجرفه الأمطار الربيعية، وهما يمسكان بغصن شجرة خلف الماعز السريع أو الخراف ضخمة الذنب التي تردح بتوارك سيدة جميلة مغرورة.

كانا في الربيع يصنعان باقات من صريمة الجدي برائحة العسل، ويخبئان وجهيهما الصغيرين في مجامر العطور الكثيرة والعبقة ثم يلقيان بها في الشلالات الفائرة ليستمتعا برؤيتها وهي تدور في الماء الأزرق، حيث تنعكس أقواس قزح رقيقة. أما في الصيف فكانا يتسللان داخل البساتين

(1) لعلها فاطمة ابنة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم).

المصـــطبة التـــي تكـــبر فيها حبات الرمان، وتعرض أشجار التوت زهوراً صـــغيرة بيضـــاء وزهـــرية يطـــن حولهـــا نحـــل كبير بحجم نحل الكتابة الهيروغليفـــية فـــي معبد الكرنك. وكانا بعد تلوين شفتيهما وخديهما باللون الأحمر يتلاحقان وهما يركضان حتى أجمة أشجار الغار الداكنة التي تختلط مـــع أشجار الآس المزهرة والتي تقع في عمق الوادي. وكانا في ذلك الظل العطـــر يلعبان مع سلحفاة مائية صغيرة أو ينامان كالآلهة الريفية التي سبق أن ســـكنت غابـــة فويـــبوس phoeibos[1] المقدســـة. وعندما يحين موسم الأمطار، وتصفر أوراق الأشجار ثم تتطاير بفعل الرياح الخريفية، كان عيد ووديعة يصنعان سلالاً أو أطباقاً متعددة الألوان شبيهة بالتروس الإسبارطية التـــي يوضـــع عليها الخبز الرقيق والرز، أو نذوراً غريبة من سنابل القمح التي تعلق في الكنائس أو المساجد تعبيراً عن الشكر (لله) وأملاً في محصول أفضل.

كانـــا أحـــياناً يتـــيهان مـــع قطيع الماعز المغامر على منحدرات جبل سيلبيوس silpius[2] بحثاً عن كنوز: حطام فسيفساء أو رخام منقوش، قطع الآنية القديمة أو الجرار، ميداليات أو عملات نادرة حيث كانا يحاولان معاً، ووجهاً لوجه، تبين جاذبية واضحة لملك مجهول، وإشارات سرية كان الأب بولس، راهب أنطاكية الكبوشي، الوحيد الذي يستطيع قراءتها وتفسيرها.

احـــتمى عـــيد ووديعـــة ذات مرة في أثناء نفحة مطر بقبر قديم لأحد ،نصـــارى"، حيث وجدت وديعة أحد القناديل الطينية الصغيرة المؤثرة مع أثـــر الشعلة الأسود الذي يبقى مرئياً بعد ألف سنة. وسارا في أحد الأيام مع القطـــيع في درب باب الحديد الوعر الذي يحاذي قناة قديمة فأوضح عيد أن تلك الجدران الهائلة هي من صنع الجن، ولَمَّح إلى أن البقاء في المكان حتى المســـاء يعد أمراً متهوراً جداً. عندئذ نزلا وادي أونوبنيكتس Onopniktés الكثـــيف ثـــم صـــعدا من جديد المنحدر الآخر وتوجها إلى كنيسة الحواري

---

[1] يكتب أيضاً phébus، وهو الاسم الآخر للإله أبولون.

[2] هو أحد الجبال المطلة على مدينة أنطاكية.

"بطــرس" المتواضعة التي تختبئ أحجارها المتباعدة بين حقول القمح. دخلا المكــان بعد أن قفزا فوق السور، وسط الشوك والخطمى البرية الكبيرة التي تــبرز مثل سهام مزهرة، لأن الباب الصدئ الذي اخترقه الرصاص التركي كــان مغلقاً مثل باب مقبرة مهجورة. كان عقاب أبيض أسود الجناحين يقف فــوق حجــر وينــتف ريــش أحد طيور الجوائم التي كانت تُدوِّم مذعورة وتصرخ هلعاً في المغارة التي شهدت أول جمعية مسيحية. أمسك عيد بحجر فهرب العقاب، تاركاً بين يدي وديعة جسماً صغيراً هامداً ودامياً أحزن قلبها الطفولي.

كانــت تلــك الفتاة الصغيرة التي جاءت من عالم مجهول ذات إحساس مــرتعش، إذ إن ارتجاف أوراق الأشجار، وهبوب الريح، وأنين الشلالات، وزغــردة الطــيور كانــت تمثل بالنسبة إليها تناغماً غامضاً كان يأخذ بكل أحاسيسها.

وعــندما كانــت الماعــزة عزيزة ذات الخطم الأفطس، تتصرف كيفياً وتقفز بقوائمها الرشيقة في الدرب المحجر، كانت وديعة الرشيقة أيضاً تقفز مــتدثرة بحجابها الأبيض الذي كانت تمسكه بذراعيها الممدودتين، وترقص علــى صــوت صــديقها الفلاح الصغير. لم يكن عيد ووديعة يعلمان أنهما يبعــثان حركات الأجداد الذين تمتزج بقاياهم بالأرض التي تطؤها أقدامهما الحافية.

نزلــت وديعة بمفردها في أحد أيام الصيف درب الوادي الصغير الذي يحاذي جدول الشلالات الكبرى، لتقطف عروق سوس خضراء قاسية الساق وريانــة الجــذر. كانــت تمسك بسكين ثلم، وتنتقل من باقة لأخرى لتظفر بأجملها، حتى وصلت مشجر الغار، إذ ربما عادت الآلهة إلى المكان تطارد دافنة، العذراء الخجولة، التي يعتقد الناس بأنهم يعانقونها في كل جذع.

لكــن وديعة لم تكن تعلم أبداً تلك الحكاية، وكانت لا تكترث بها كثيراً. كانت تجلس القرفصاء قرب دغل الآس، وتضرب الأرض بيد متلهفة عندما انكسر السكين ورأت جسماً أحمر بدا لها غريباً وشبيهاً بآنية فخارية ناعمة،

وسعت الحفرة بقرمة الخشب الباقية فخرمشت أصابعها الصغيرة وأخرجت من الأرض شيئاً مدهشاً وجميلاً إلى درجة جعلتها تحمله لتفحصه لدى رجل صالح عجوز ومقعد يبدد قنديله المصنوع من الصفيح وقساوته القديمة غموض الغابة المقدسة التي تلازمها الأشباح الكئيبة. كان ذلك الشيء بطناً بدينة لآنية فخارية كتلك التي نرى منها في متحف سيراكوزا Syracuse، والتي تقبع منسية في خزانات زجاجية نادرا ما يراها أحد. بدت بطن الآنية مستديرة، وبراقة، ومصقولة. وظهرت أشياء أكثر غرابة أيضاً فيما كانت وديعة تمسحها بحجابها. ظهرت أجسام صغيرة رائعة الشكل والحيوية تمثل موكب راقصات كن يتلاحقن بقاماتهن الرشيقة والسوداء على الخلفية الملونة.

حبست وديعة أنفاسها. أين رأت تلك الكائنات الرشيقة التي تختلف كل الاختلاف عن الكائنات التي كانت تصادفها كل يوم؟ هل كان ذلك في سحب السماء التي كانت تجري تحت رحمة الرياح؟ هل كان ذلك في فوارات الماء الساقطة والملتوية مثل الشعر؟ أما كان ذلك في عالم بعيد كانت ذكرياته المبهمة تمر في ذهنها المشوش مثل ضوء يشتعل وينطفئ في هذا العالم المجهول الذي يغمر بصوره روحها الطفولية التي تكيفت تكيفا لا شعوريا مع المكان والمواقع وربما بالأرواح التائهة التي مازالت تلازم الأمكنة التي عاشت فيها حياتها الإنسانية؟ لم تكن وديعة تدرك أن آلهة استحوذت عليها. ولم تكن مثل دافنة تهرب من العناق الإلهي، بل كانت تسترخي له فتسحر وتفتن بتجلي الإيقاع الكامل الذي يعبر عنه رقص الحوريات على الجرة القديمة.

تصرفت وديعة تصرف البخلاء في البداية، ولم تفكر أبداً بعرض اكتشافها على صديقها عيد، أو يوسف ولا حتى لبنى؛ إذ إنها رأت في ذلك تدنيساً. وجدت جذع شجرة قديماً يؤوي خلية نحل فدفنت كنزها في جوف الجذور العميق، وغطته بأغصان الأشجار. وقد أصبح اكتشافها منذ ذلك الوقت في نفسها الذكية جداً، والبريئة كلياً، أشبه بسر حب كانت تتمتع به بلا

علم الجميع.

وكانت وديعة تتدرب خلسة على تشكيل خطوات رشيقة، وثني جسدها النحـيل، وتصـميم حركات معبرة بذراعيها الضعيفتين وهي تحمل أكاليل زهـور أو أغصاناً صغيرة، أو تتوج رأسها بالبنفسج، كما كانت تتمرى في جوينات جداول نهر دافئة لترى إن كانت تشبه أشكال أحلامها. وهكذا كبرت وديعة، وأصبحت شابة جدية وباسمة في آن معاً. ومحتشمة لا تقدر حشمتها حق قدرها.

توفيـت لبـنى بعدئذ فطلب منها يوسف الاعتناء بالمنزل، وحمل قفاف الطماطم والكوسا والباذنجان إلى أنطاكية أيام السوق فكانت تمتطي الحمارة التي كان يتبعها صغيرها، المجعد قليلاً، وذو الوبر الناعم، والقوائم الطويلة. وأصـبحت وديعة على الفور معروفة لدى أصحاب المقاهي المنتشرة على ضـفاف العاصي الذين كانوا يشترون منها خضار "المازة" الطازجة، والذين كـانوا يُخبرونها بالنقص الذي يحصل لديهم فتأتي في المساء بحمولة جديدة. عندئذ كان عيد يرافقها، وكانا يعودان مع حلول الليل.

وكـان عـيد ووديعـة قـد تأخرا ذات مساء على غير عادتهما عند "القهوجـي" أنطـوان طويلـة فسمعا ضبط عود وقانون، وضربات "دربكة" خفـيفة. رأت وديعة عبر النافذة المصطبة وطاولاتها الصغيرة المطلة على النهر مضاءة بأكملها، ومكتظة بالجمهور الذي كان يبدو عليه الانتظار.

انضبطت العلامات المنعزلة للآلات الموسيقية فجأة، وانطلقت في لحن حزيـن بـتكرار مـتقد، وظهر كائن خيالي على منصة مرتفعة جعلت قلب وديعـة يخـتلج. كانت امرأة شابة بملامح تمثال، وشعر أشقر متموج تحت عصيبات ذهبية وهي ترتدي نصفية قصيرة وقميصاً حريرياً فضفاضاً تخرج مـنه ذراعان بيضاوان، ويصل حتى الركبتين، ويحجب نصفياً جسداً شبيهاً بجسـد أرتمـيس Artémis[1] آلهة الصيد، بساقيها الرشيقتين والممشوقتين.

---

[1] أرتميس هو الاسم اليوناني لآلهة الصيد والاسم الروماني هو ديانا وهو الأشهر.

كانت قدماها حافيتين في نعلين جلديين ومربوطين بشريط، وكانت تمسك بيدها غصن شجرة ورد عارشة بكامل ورودها. ابتسمت ابتسامة ظريفة وبدأت الرقص: كانت تارة تتصنع هروباً بحركة سريعة، وتارة أخرى تبدو مثل أمازونية جريئة وهي تلوح بسهم وتدفع خطواتها السريعة إلى صراع ضارٍ، أو تتوقف خائفة وتأخذ هيئة المصلي وتمد ذراعيها لتقدم الغصن إلى آلهة خفية. ثم تنطلق في جري رشيق حيث كانت قدماها تكادان لا تلامسان الأرض: كانت تارة كاهنة باجوس[1] أثارها هذيان تنبؤ، وتارة أخرى حورية غابات تعبر تعبيراً ساذجاً عن الفرح بالحياة وبرؤية النور.

وكانت كل أشكال جرة دافنة الصغيرة تبدو وكأنها تعود تباعاً في داخلها إلى الحياة من جديد، وكانت تشاهد بذهول حلمها يتحقق، غير آبهة بنداءات عيد الذي كان قرب الباب في الشارع يمسك بصعوبة الحمارة المتلهفة للعودة. عاشت وديعة فترة طويلة على تلك الذكرى، وفي العناية المضجرة لمنزل كان يهرب منه فكرها وروحها. ثم توفي يوسف العجوز المتجعد مثل تفاحة، وذهب ليرقد هو أيضاً تحت شاهدة ريفية في مقبرة غير مسيجة ووسط الحقول.

وجدت وديعة نفسها وحيدة كما في أيام طفولتها الأولى حيث كانت قد جلست فوق جسر الطاحونة، والماء المنساب وصوته المهدهد. وعلى الرغم من ذلك لم تكن وديعة تشعر بوحدتها طالما أن الأشياء هنا كانت تخاطب قلبها. وغالباً ما كانت تصعد إلى قمة التلال الجرداء التي تشكل مدرج "بيت الماء" الضيق حيث كانت ترى منها الينابيع الغزيرة وهي تنحدر وتتوزع إلى أشرطة متلألئة وبيضاء كالثلج ثم تنساب في أكداس النباتات المشبعة بالماء، أو تتدفق جموحة في بطن الوادي، وتهدر مثل قطيع خيول برية بيضاء العرف. وكانت سيول دافقة تجتمع، من شلال لآخر، ومن طبقة لأخرى، في رغام ماء مضيء، وتسير في دوامات حتى نهر العاصي

---

[1] وديونيزوس ابن زيوس اله الخمر في الأسطورة

بمياهه الخضراء المزرقة، والذي يتلاشى في سيلوسي دو بييري Séleucie de piérie[1] على رملة سوداء مهجورة عند سفح جبل كاسيوس[2].

كانـت حياة وديعة كلها تتعلق بتلك الواحة الندية التي تتوغل مثل حزة مـن الخضرة والمياه الجارية بين الجبال الصخرية واليابسة. ويبدو أن القوة التي كانت قد قادتها إليها لتهذب روحها بالاتصال بالطبيعة الخالدة، يبدو أنها تـريد الآن أن تخـرجها مـنها وهي تقودها إلى دروب أخرى. فهل كانت تستطيع الزواج من فلاح فظ مثل عيد، وأن تطفئ إلى الأبد بين جدران كوخ نـار الحب الذي تشعر به في داخلها؟ كان كل كيانها يحتج، وكانت صورة راقصة أنطاكية الرشيقة التي تزينها الورود تسطع في ذهنها القلق.

وسـرعان ما استبدت هذه الرؤية بها استبداداً قوياً لدرجة أنها وضعت فـي أحد الأيام أمتعتها العتيقة في صرة، وذهبت إلى أنطاكية، عند أنطوان طويلـة، وعرضت عليه أن تخدمه بشرط أن تستطيع رؤية الراقصة جميلة، وتكلمها، وتخدمها، وربما السير على خطاها بعد عدة دروس.

أتقنـت وديعـة في فترة قصيرة أكثر الخطوات صعوبة فكانت تقلدها بسـهولة لا متناهية وبرشاقة طبيعية: لقد خلقت لترقص مثل السحاب الذي خلق ليمطر والماء ليجري.

كانـت ترقص لنفسها، بلا خجل أو غنج، ولتشبع حاجة ملحة ومحتومة لطبيعتها وربما لإرثها.

وهكذا رقصت وديعة في أنطاكية بثوب أبيض مثل إحدى ربات الشعر أو الفنون piérides[3]، رفيقات فويبوس Phoibos؛ وبوصفها عالمة[1] في

---

[1] مدينة سلوقية بييريه وهي إحدى المدن السلوقية على شمال الشاطئ السوري (شمال اللاذقية) بناها سلوقس الأول نحو سنة 300 ق.م وكانت عاصمة له في أثناء حياته 312-280 ق.م. تقع الآن في الأراضي التركية ويطلق عليها اسم تشوليك Tsholik

[2] جبل الأقرع شمال اللاذقية.

[3] اسم يطلق على ربات الشعر أو الفنون في الأسطورة الإغريقية وعددها تسع. ويطلق عليها اسم Musae في بعض المصادر.

حلـب، وهـي تلبس ثوباً من الموسلين الدقيق والخفيف، وتضع مشداً فضياً براقاً يحصر صدرها ووركيها، وتاجاً صغيراً وظريفاً تتدلى منه حبال اللؤلؤ التـي تحـيط بالوجـه؛ ثـم في دمشق في هيئة فارسية أنيقة ومثيرة تزينها مجوهرات ألف ليلة وليلة.

وسـرعان ما تجاوزت شهرتها الجبال والصحارى؛ إذ طلبتها بيروت، وبغـداد، ومصـر البعيدة، ووضع معجبون متحمسون على جبينها الصقيل قطعاً ذهبية كما هو العرف.

وسـكنت وديعة قصراً، واشترت مجوهرات رائعة، لكن أثمن كنوزها الذي تحتفظ به بحرص وعناية، هو قطعة جرة قديمة حيث يسير موكب من الراقصـات السـوداوات الصغيرات على خلفية من الفخار الأحمر، وجدتها ذات يوم طفلة حائرة العينين وصافية القلب في ظل أشجار الغار في دافنة.

- دافنة -أنطاكية

حزيران 1926 -

[1]أي راقصة في اللغة العامية.

بارقة أمل

للكاتب القبارديني :
بريس مازيخوف

■ ت: فاتح بهنيني ■

يجلس في مكانه المعتاد في الحديقة - على مقعد تظلّله أغصانُ الأشجار، مستغرقاً في التفكير متكئاً بذقنه على عصاه. عكاز ثخين، محفور مطعم بالفضة. يزحف الظل تحت قدميه ومن ثم يتابع زحفه تحت جذوع الأشجار. عندها ينهض الشيخ ويغادر.

هكذا يجلس منفرداً مع أفكاره وذكرياته. ترمق زرقة السماء المقعد في بعض الأحيان بنظرة واضحة طيبة، وتنسكب أشعة الشمس الكثيفة أحياناً أخرى خضراء لكونها تمر مخترقة الأوراق الغضة الدبقة، فتنسكب على عينيه الباهتتين بفعل الزمن والطرقات ظلال عكرة.

يحدث أحياناً التالي: يجلس الشيخ مع ذاته، مفكراً، وفجأة يجلس بقربه عابر سبيل ويباشر حديثاً- أحياناً غير متسرع وخجولاً كما في الأيام الخوالي الهادئة. يصعب على الشيخ - إن كان مثل هذا المحادث من أبناء المدينة الروس- أن ينتقي بهذه اللغة السلسة، الجارية، الكلمات المؤهلة للتعبير عن الأفكار المنمقة. أما عندما يجلس بالقرب منه قبرديني، وبخاصة إذا كان كهلا ويفضل أن يكون من بلدياته- عندها يكون عند الشيخ عيد: فالحديث يكون أشبه بالاحتفال العاصف، ذلك الاحتفال الذي تعزف فيه

الهارمونـيكا وتضـحك، بيـنما الفتيات -أفضل فتيات القرية- يلقين بزهو جدائلهـن علـى ظهورهن. كل ذلك وعابر السبيل يكون قد مضى منذ وقت طويل، ومن فترة طويلة تكون قد هدأت خشخشة الأقدام المبتعدة، أما الشيخ فمـا يـزال يتمـتم، مسرعاً في قولٍ ما لم يتسن له بعد قوله. لكن هذا قلما يحدث.

فـي الغالب يركض الأطفال نحو المقعد. يلعبون بجرأة، وهم يلهثون، بعصا الشيخ. تحب الطفولة دائماً أن تمتطي عصا ما وتعدو بها، وإلا فلماذا تنقضي بمثل هذه السرعة؟ يزحف الأطفال بأيديهم إلى جيوب الشيخ، وبفرح يخرجون من هناك - بعد علبة السجائر- حبات الملبس الدبقة.

تصرخ الأمهات من الجانب على أولادهن بوسن، أما الشيخ فيجلس بلا حـراك، منغمسـاً فـي أفكاره الهادئة، مستنشقاً ببطء رائحة الطفولة النفاذة الزكية، الممتزجة بالرائحة العفنة المنبعثة من أوراق السنة الماضية.

يحب الشيخ أن يتحدث مطولاً مع الأطفال، مندهشاً بسرور من السرعة العجيـبة التي تتقافز بها أفكارهم، وكيف يجدون بسهولة لغة مشتركة معه. لكـن الأطفـال يذهـبون كذلـك. ويـبقى الدرب الأصفر الفارغ، وأشجار الزيزفون الهرمة المتشققة، والمنحدر العامودي تقريباً المتجه نحو النهر، من حيث تنساب دائماً ببطء برودة تحمل رائحة قشور البطيخ.

حـدث مـرة أن الشـيخ لم يأت إلى مقعده لعدة أيام، وعندما ظهر من جديد، أصبح واضحاً أن الشيب أصبح أكثر على شاربيه الكثيفين وأن اتكاءه على عصاه غدا أكثر تثاقلاً وصعوبة.

-نعـم "كان يتمتم محدثاً نفسه" وأنا ينتظرني نفس الشيء.. إن لم يكن الـيوم، فغـداً، وهكذا لا فرق بعد شهر أو بعد سنة.. لماذا ذهبت أنت أيضاً عني وتركتني وحيداً؟

"عجـوز، عجـوز، عجوز" - صرّت حبات الرمل المغطاة بالحصى تحـت جزمته الملمعة. أما مقعده المحبب فكان مشغولاً. كانت ترتاح هناك

امــرأة عجــوز سمراء نحيلة، وعندما اقترب الشيخ وتوقف، وقفت خافضة رأســها حســب العادات القباردينية القديمة، وعند قدميها كان يزحف نشيطاً متمسـكاً بأطـراف ثوبهـا طفـل نحيف حاد النظرات. أعجبت الشيخ هذه المجاملــة اللطـيفة، التــي مــا زالت سارية منذ قرون، وسأل غير مُخفٍ احترامه:

-قبردينية؟ فلتكن سعيدة شيخوختك!

هزت العجوز رأسها متفهمة. وجلسا بوقار على طرفي المقعد كما هو مفروض لمن في سنهما.

لــبدء الحديــث كانت تكفي هذه الجملة- وبدأ الحديث يدور فيما بينهما خافتاً هادئاً.

تعارفا.

-توفي حميد، صديقي القديم. أتفهمين يا عزيزتي؟ لقد كان ما زال فتياً جــداً لم يكن قد تجاوز الستين. وإذا به... -قال الشيخ شاكياً وهو يبسط يديه معبراً عن العجز.

فهمت العجوز أن محاورها يريد أن يتقاسم معها مصيبته، لأن المصيبة إن لــم تقتســم تكــبر وتــنخر قلب الإنسان بالحزن. هزت رأسها موافقة، وطفحــت عيــناها الــزرقاوان الداكنتان بفيض من مشاعر المواساة الهادئة والتعاطف، مما حدا الشيخ على أن يصمت ممتنا.

-الحــياة- هــي.. أنت تعرفين، هي لا تقبل الرشوة- بدأ الشيخ حديثه تحــت تأثير المشاعر المتدفقة- من يصعد أولاً إلى قمة الجبل عليه أن يهبط أولاً. من نكون أنا وحميد؟ حاربنا معاً، وجرحنا معاً. جرحوه في كتفه، أما أنا ففي رجلي، ها هنا، والله! هز الشيخ عصاه- وعدنا إلى الكلخوز- حيث لا جــرارات ولا خــيول. كانت النساء تحرث على الأبقار. وبدأنا، أنا وهو طــبعاً، بــالعمل وانهمكــنا فيه. وهنا عاد الرجال الأكثر شباباً منا وانتشلنا الكلخــوز مجتمعيــن. لقد كان حملا ثقيلاً لا يتناسب وأعمارنا، ولا يتناسب

وصـــحتنا. ولكـــن من كان يفكر حينها بذلك؟ أما الآن.. فيبدو أن الوقت قد حان، وستأتي ساعتي قريباً..

-إيـــه، ما بك يا أخيَ؟ لوحت العجوز مرتعبة باتجاهه، وفوراً نصحته: أفكارك سوداء. سوداء كالكحل. أبعدها عنك. إن هذه الأفكار كالغربان. أما أنت فما زلت شاباً، وأي شاب! يمكن القول مباشرة: وسيم. فارس.

-فَرَدَ الشيخ فجأة بفتوة كتفيه، ورأى أن الربيع يزهر صاخباً من حوله. فالـــنحل يطن منهمكاً في أشجار الزيزفون كما في المنحلة، أما الهواء فيعبق برائحة أوراق الأشجار الفتية.

-نظـــر الشيخ إلى محدثته بعيون فتية جريئة. أما هي فسكنت منكمشة علـــى نفســـها على طرف المقعد. كان فستانها طويلا يتهدل على نحوٍ غير مناســـب ممـــا ينم بوضوح على أنه ليس لها، فقد كان عليها كالعباءة. لكن عينيها كبيرتان، مرهفتان، خائفتان. مثل هاتين العينين لا تجدهما سوى عند القبردينيات. أما على وجهها الصغير، المجعد بفعل الأيام وما مر عليه، فقد ظهـــرت فجـــأة بوضوح تلك الملامح الفتية التي بدت كأنها منسية منذ زمن بعيد.

-داخـــيه. يـــا حلـــوة. قال لها غير متمالك نفسه، وبإعجاب شديد. هذا النوع من المخاطبة التقليدية التي يتوجه بها الرجال المسنون إلى المرأة كان يـــنطوي على معنىً عميق، مما جعل الصمت يدوم للحظات. ومن ثم نطق الشـــيخ بدهشة مريرة: أنت تشبهين المرحومة زوجتي كثيراً، فقد كانت دائماً تجـــد في قلبها الكلمة المناسبة. كانت دائماً تحتفظ بها بالقرب منها. أين هو شيخك الآن؟

-شـــيخي – اهتز حاجبا العجوز بحزن واستغراب -زوجي توفي منذ زمـــن بعيد. لم يتجاوز الثلاثين عاماً. استشهد في ضواحي وارسو. أنا حتى لم أر قبره...

رفعت الطفل وضغطت وجنتها بحزن على نقرته الشقراء.

–كيف، ولم تتزوجي بعد ذلك؟

–لم أتزوج بعد ذلك. ردت المرأة بصوت خافت كالصدى.

–ولاي سـبب، داخـيه؟ لـم يخطبوك؟ طرح عليها الشيخ أسئلته بقلق مفاجئ.

–من حيث الخطبة– خطبوني. ولكني كنت مكتربة لموت سليم– ردت بحـزم، ونظـرت إلى الشيخ مستنكرة. آه، لم أستطع أن أنساه لفترة طويلة. والآن أتذكـره أتذكره حياً. بعد ذلك كبرت بناتي. اثنتان لدي. وليس لدي صـبيان. ابنـتاي تزوجتا، كيف لي أن أكون عروساً؟ وهكذا أمضي حياتي عـندهما. أتنقل بينهما. أعيش، لا بأس. وصهراي كأنهما يحبانني ومع ذلك فأنا حماة.. وللأسف لا يوجد أبناء. عندما تعرف بأن أولادك يحملون نعشك إلى القبر لا يعود الموت مخيفاً كثيراً!!

–مـا هـذا، داخيه!؟ الموت؟ ارتعب الشيخ وغرز عكازه في الأرض. فأنت ما زلت تتمتعين بمثل هذه الصفات!

–أية صفات؟ سمع في صوتها رنين دهاء أنثوي رقيق يصعب اخفاؤه.

–أية صفات، أية صفات! .. ها هو حفيدك يكبر. إنه شمس ساطعة، لا طفل.

وهكـذا راوغ الشيخ بارتباك ليتهرب من الإجابة، وحتى يخفي حرجه رفـع الطفل بين ذراعيه. لقد كان طفلاً أشقر حتى الاحمرار، يتلامع النمش بوضـوح على أنفه الأخنس. أما الطفل فمد يديه ببراءة الطفولة إلى شارب الشـيخ ولفـظ بوضوح (ج–د–ي). عصفت موجة من الحنان بقلب الشيخ، وبـدا له للحظة أن كل أبنائه أحياء، وأنه شخصياً ما زال فتياً، ومحظوظاً، ويؤرجح أحدهم على يديه...

بعـد ذلك استرسلا بالحديث تماماً. عن الربيع– أي ربيع أتى– مبكراً ولطـيفاً وعـن الأولاد – يـا لأولاد هذه الأيام؟ فأنت لا تستطيع أن تتفاهم معهـم. فتارة يتشاجرون بعنف على أشياء تافهة، ومن ثم بعد لحظة تراهم

متصـــالحين يقـبل بعضهم بعضاً ودائماً يركضون إلى مكان ما مسرعين، مستعجلين، ولا يفسرون أعمالهم بشكل مفهوم، ويختلفون على أتفه الأسباب، حالة مضحكة مبكية! فعلى سبيل المثال- يقول لها: هذا كتاب جيد. أما هي، فلا تتراجع أمامه. فتقول له: أنت لا تقرأ إلاّ الروايات الجاسوسية.

-عـــندما يمـــتدح الرجل كتاباً- هذا يعني أنه يعرف ما يقول- أعطى الشـــيخ قراره بحزم- وهل من عمل المرأة أن تعلم زوجها ماذا يقرأ؟ وهل عاشـــوا قديمـــاً فـــي القرية هكذا؟ أما أنا وإياك فإننا لم نكن لنتشاجر بسبب الكتـــب. أمـــا أنت فلكنت نهضت مع خيوط الفجر الأولى، ولحلبت البقرة، وأعطيـــتها الفصة، ولحملت الحليب إلى الفرازة. وهل يحتاج عجوزان إلى الكثـــير.؟ أما فيما يخصني – فلكنت اهتممت بالحاكورة على مهل.. ما الذي يمكـــن قوله -البصل- بصلك، الخيار- خيارك، والتفاح كذلك تفاحك. يمكن أن ترســـل إلى الأولاد بعضاً منها إلى المدينة. كم هي غالية المعيشة الآن، أما هنا فكل شيء عندك وكأنه بالمجان...

من الواضح أن الشيخ تحمس وهو مسترسل في كلامه.

-إيـــه مـــا بـــك يا أخ، أتريد اختطافي؟ قالت المرأة ضاحكة لكن نبرة صوتها كانت كأنها غير حقيقية.

بعـــد هذا الاعتراف غير المتوقع أصبحت متابعة الحديث مربكة صمت الاثنان بترقب، متبادلين بعض الملاحظات غير الهامة بين الحين والآخر.

راح الصـــبي ينقل بصره من أحدهما إلى الآخر وعندما لم يجد عندهما مـــا كانـــا يـــردّان به عليه من لطف وحنان، ما لبث أن انفجر باكياً. قفزت المرأة وكأنها استيقظت من حلم وأخذت الصبي بين يديها.

-أتذهبين؟ سأل الشيخ بتهيب، واعتذار، دون أن يفهم بالتحديد سبب هذا التغير المفاجئ.

-حان الوقت.

-أستأتين غداً؟

ابتسمت المرأة بوهن.

هبـت الريح من طرف النهر، واهتزت شجرة الزيزفون فوق رؤوسهم بإذعـان وتغلغلت التيارات الحادة السريعة داخل قميصه العسكري، فارتعد الشـيخ ونهـض بحدة. وأسرع باتجاه المخرج منذهلاً للمرة الألف كم هي جمـيلة الحديقـة في هذه السنة. تذكره أشجار الكستناء المزهرة بالفتيات في فسـاتين العـرس المخاطة من الشاش الأبيض. انكبت النساء على أحواض الزهور يعملن بنشاط، يعزقن الأرض حول أزهار القرنفل. وفهم الشيخ فجأة وبوضـوح لماذا يقول السيّاح بابتهاج: الهواء في نالتشيك كالنبيذ! نعم، نعم النبيذ الجيد.. أكد مصححاً بينه وبين نفسه –مادجاري.

إن هذا الهواء العليل المسكر يدخل إلى الرئتين، مما يجعل الرأس يدور قليلاً. كانت الأفكار واضحة وسعيدة..

يجـب أن ألبس السترة العسكرية الجديدة. لماذا هي معلقة في الخزانة بـدون فـائدة؟ أما هذه السترة القديمة فسأرسلها إلى القرية ليلبسها كاشف، يرعى فيها الأغنام – قال في سره مستعرضاً في ذهنه بقلق كل ما قاله اليوم للمـرأة التي تعرف عليها حديثاً. ترى كيف سيكون الطقس غداً؟ الريح تهب من جهة الجبال، والركبة الجريحة لا تؤلمه أبداً. حقاً، سيكون يوما مشمساً، ربيع بالطبع!

كان تبادُلُ الشتائم في المنزل على أشده. كان الحفيد هو السبب في هذا الشـجار. أرادت الكـنة أن ترسله في الصيف إلى معسكر الطلائع، أما ابنه فكان مصراً: فليذهب إلى كاشف في الجبال. حان الوقت كي يتعلم أن يعمل. عـادة في مثل هذه الحالات يعتكف الشيخ في المطبخ حيث كان يمضي وقتاً ممـلاً بانتظار انتهاء العاصفة. أما الآن فتدخل بشجاعة وحلّت المشكلة في ثـلاث دقـائق: الصيف طويل، فليذهب أولاً إلى كاشف في القرية وليعمل هناك بعض الوقت ومن ثم إلى المعسكر ليرتاح.

لمـاذا توصـل زوجتك إلى حد البكاء؟ توجه الشيخ بالكلام عابساً إلى

ابنه. انظر أية حسناء أجبرت على البكاء بدون سبب!

اندهــش الابــن من هذه الملاحظة غير المعتادة، وصمت طائعاً. جلس الجمــيع بعــد ذلك عند الغسق دون أن يشعلوا الأضواء، ودار الحديث ودّياً مــرحاً. غالباً ما كان الشيخ يحلم بحديث كهذا أسريّ بتفاصيله، حميم، ولكن لسبب ما لم يحدث هذا سابقاً.

أتــى الصــباح مشــرقاً متناسقاً. أتت الجريدة في وقتها، وقدمت الكنة عــيراناً لذيذاً لدرجة الإعجاب. كذلك كانت السترة الجديدة ملائمة له تماماً، كأنهــا صــبت عليه صباً. كان واضحاً في السترة العسكرية الجديدة كم هما عريضتان كتفا الشيخ، وكم هي وقورة هيئته.

-نعــم- فكــر الشــيخ ملــتفاً حول نفسه أمام المرآة – نحن، الأبطالَ الحقيقيــن، نشــاهد من بعيد. إن كنتَ أمضيت حياتك في الجبال، وامتطيت صهوة الجياد منذ الطفولة، ستبقى فارساً طيلة حياتك.

-جدي هل أنت ذاهب لزيارة أحدهم؟ نظر الحفيد متأملاً جده كشيء ما غريب، فاتحاً باندهاش فمه المنتفخ.

ضحك الشيخ بانشراح ولم يرد.

اســتقبلته الحديقــة برائحة خانقة قابضة، غير عادية. مثل هذه الرائحة كانــت تفــوح عادة قبل تفتح الزيزفون. كان المقعد فارغاً- ما زال الوقت مبكراً -واسى الشيخ نفسه- فهي على كل الأحوال جدة، لديها أعمال كثيرة، أعمال منزلية..

جلــس بالقــرب مــنه كهل قبرديني وطلب سيجارة. فتح الشيخ علبة ســجائره الخاصة بصمت، وبصمت أشعل الكبريت. أما الآخر فسحب نفساً مــن السيجارة باستمتاع غير مخف إنشراحه، واستعداده للحديث، وسأل عن الوقت. أخرج الشيخ ساعته الفضية، ونقر على سطح علبتها. نظر القبرديني إلى ميناء الساعة، ومن ثم إلى وجه الشيخ الصارم وهز رأسه محيياً وذهب.

وصــلت عند الظهيرة تقريباً. لمحها عندما كانت ما زالت بعيدة، كان

علـيها فستان آخر، أكثر أبهة وعلى رأسها وشاح، من الواضح أنه لم يسبق أن اسـتخدم أبـداً، علـيه بعض الرسومات. سارت على مهل، أما حفيدها الأحمـر فكـان طـوال الوقت يتخلف عنها ويشهق بالبكاء. عندما وصلت طرحت السلام بصوت خافت إلى حد أن الشيخ سمعها بصعوبة.

-ماذا يا داخيه، اشتغلت في المنزل؟

-أي عمـل لي؟ طبخ وجلي الأواني: هذا كل العمل...- أجابت المرأة غير متجرئة على النظر في عيني الشيخ.

جلست على المقعد مضطربة من نظراته الثاقبة، رفعت الطفل، وأخفت وجههـا في صدره. أما الشيخ فتابع تأمله لها مخفياً إعجابه، -يدان رقيقتان سـمراوان أنجـزتا كمـا هـو واضح الكثير من الأعمال. كتفان ضيقتان ضـعيفتان ورسومات جميلة على الوشاح الذي بقي مدة طويلة محبوساً في الصـندوق بدون فائدة. أما الآن فإن النوافير، والقصور بهتت على الوشاح بفعـل الزمـن، ولكـن كلمـة (فدنخا) -(اختصار لاسم معرض منجزات الاقتصـاد الوطنـي -المترجم) والموزعة في مختلف الاتجاهات لسبب ما كانت واضحة جداً." من المحتمل أن تكون ابنتها قد أهدته إليها لعدم حاجتها له "قرر الشيخ بحزم ونظر إليها مرة أخرى بحنان.

-لقد قررت من البارحة يا داخيه أن أربي النحل. عندما تكون النحلات نحلاتك، يكون المنزل أكثر مرحاً.

-نحلات؟ تطلعت إليه بنظرة استغراب طويلة. ومن ثم فهمت، وزحفت الحمـرة الخجلة على وجهها الأسمر، جاعلة منه أفتى وأكثر جاذبية تابعت مطـرقة- كانت الكلمات تأتيها بصعوبة -النحل، هذا حتماً جيد.. ها قد حان وقـت ذهابـي. ابنتي الصغرى في نارتكال، لم يحالفها الحظ بزوجها. فهو قليل الحيلة، سكير، يضرب الصغار كلا لقد استعجلت، ليس سيئا، إلا أنه ما زال غرا، لا يفهم الحياة.

-نعم وأنت يا داخيه بماذا ستساعدين؟ لماذا أنت مستعجلة.

-أنـــا؟ سأســـاعدهم! عـــندما سأصل سنتحدث، من الممكن أن يستمع للعجوز. من الممكن أن تصل كلماتي إلى قلبه.

-ومتى تنوين السفر؟ -خرج السؤال همساً وبزعل.

-يجـــب أن أسرع، -عقدت العجوز يديها على صدرها بحزن -ابنتي هيابة، وديعة هؤلاء يصبحن تعسات بسرعة. تكتب أنه لليلة الثالثة لم ينم في البيت.

-وأنـــت ألست وديعة؟- قالها الشيخ ضاغطاً- وهيابة؟ كل حديثك عن الأبناء والأبناء فقط، وأنت متى ستهتمين بنفسك؟

-أيُ هـــيابة أنا! أنا بكل بساطة أم! - أخرجت المرة بسرعة من جيب قمـــيص حفـــيدها مـــنديلاً نظـــيفاً جداً، ومسحت الدموع عن عينيها. أتيت لأودعك. شكراً جزيلاً لك. أنت إنسان طيب، عادل. إن أية امرأة مستعدة أن تتزوجك بكل سرور.

ولكـــن كـــيف أي امرأة، حتى الصبايا تسر بالزواج منك. تحب النساء الرجال اللطفاء. أما أنت فمع أنك في الظاهر قاس، إلا أنك من داخلك لين- مـــن الواضح أنها لم تكن إلى هذا الحد تحاول أن تقنع الشيخ بسعادته، بقدر ما كانت تقنع نفسها بوداع سعادتها التي لم تتحقق كأرملة.

أصـــبح التنفس صعباً على الشيخ: شعور ما مُرّ محبط اجتاح صدره، وكـــأن قـــوة غـــير مرئية حملته إلى أعلى قمة، إلى أكثر المنحدرات حدة، وأجـــبرته علـــى الصعود إلى الأعلى، لكن لا يوجد ما تصعد إليه: بعد ذلك السماء، الفراغ، العدم.

-لا تلزمني أي واحدة. والصبية لا تلزمني كذلك! صرخ فجأة، لم يكن باســـتطاعته أن يخفـــي امتعاضـــه. وهـــدأ مباشرة. استسلم لمصيره.- هل ستعودين قريباً؟

-لا أدري.. -أضـــاءت وجهها بالأسى ابتسامة، معروفة، كأنها توحي بالذنـــب- أنـــا حـــتماً ســـأحاول.. وداعاً يا أخي. فلتضئ الشمس لك دائماً،

وليسمع أبناؤك كلامك، وليكونوا مطيعين. إذاً، أنا ذاهبة..

نزعت العود اليابس بهدوء من يد حفيدها، وضغطت بشدة على يده. ذهب الطفل وراءها دون رغبة، وكثيراً ما كان يتوقف ويتلفت حوله.

ذبلت أزهار الزيزفون. وأظهرت أشجار الخوخ الأصفر لون ثمارها الصغيرة اللماعة، التي يأكلها الأطفال مغضنين وجوههم ويبصقون نواها التي لم تقس بعد. أما الشيخ فما زال يأتي إلى مقعده وينتظر طويلاً مستنداً بذقنه على عكازه. وما زال ينتظر شيئاً ما، بقلق، متأملاً أنه ما زال ممكناً أن تكون في مصيره بارقة سعادة.

ليس عبثاً يقولون في الجبال: "نحن أغنياء لأن أجدادنا تركوا لنا الأمل إرثاً..".

السطو على الشاعرة

الكاتب المقدوني:

كرسته جاجانسكي

■ ت: د. وليد السباعي ■

"يجب الوصول إلى نيقولاي الأول. ثم قتله.

هكـذا تـمّ نقل جانِ هات كيردا من قبل المتطرفين الفوضويين، خلال قـنوات سـرية، عابـراً التيبت إلى سيبريا. ثم تُرك وحيداً في هذا الخلاء الشاسـع. فـتقدم الهندوسـي ببطء باتجاه العاصمة بغية القيام بعملية اغتيال الإمبراطور. ومن المعروف أن الهندوس يولون الصوت أهمية عظمى. لهذا وضـعت تفاصـيل خطـة مهمته على شكل أغان كان الهندوسي يغنيها في وحدتـه المضـنية، عابراً صحارى لا حدود لها، مطلقاً صوته بالغناء. كان يوغـل عميقاً في بلاد روسيا، لكن سيبريا بلاد لا يمكن أن ترى لها نهاية. وكانـت حدّة أفكاره تتبلّد فيقل مع تبلدها تقدمه. وفي هذه اللا نهاية لا يعني الـزمان والمكـان نفـس ما يعنيانه في الهند. ((هنا يوجد خلاء شاسع إنما الوقـت ضـائع)). هذا ما قاله فيليب بينما كانت آنا فوكرب تنظر إليه بهيام ليس له حدود. وقالت: إنك ترى كم هي الأشياء عجيبة!

ينظر فيليب عن بعد إليّ، يتمعن بي وبآنا فوكرب، يريد رؤية الانطباع الذي أحدثه كلامه علينا.

هكـذا بدا لي وهو يشعل التنباك المعطّر طويلاً في غليونه، ناظراً إلينا من النهاية، يحدّق بي نادراً وفي آنا فوكرب دائماً.

كانت الحكاية معروفة لي: يلتقي المتطرف الفوضوي الروسي الكسي إيفانوفيتش، وهو رجل مطارد وشاعر، في كلكوتا ذات ليلة سكرى مع جان هات كيردا. وكان الأخير معجباً جداً بما يقوله المتطرف الفوضوي الروسي فالتزم آخذاً على نفسه العهد بالوصول إلى الإمبراطور نيقولاي الأول؛ ثم اغتياله. لكن نيقولاي الأول مات قبل ذلك. فاستمر الهندوسي يتسكع كروح، كظل، وجسد لا يهرم في آسيا دون أن ينجح في الوصول إلى أوروبا، وذات يوم عاد إلى آسيا ثانية بالطريق الذي قاده إلى الخلف وليس إلى الأمام.

واختتم فيليب قوله: "لقد أحس بالفظاعة أمام هذا الخلاء الشاسع لموطنه آسيا، القارة التي لم تستطع الأفكار أن تسيطر عليها، بل ولا السحر نفسه"!

تصمت آنا فوكرب، ثم تفتح النافذة ببطء، وتنظر إلى الخارج، وتسأل: "وما الذي جرى للفوضويين الروس، لألكسي ايفانوفيتش؟"

"لقد انتظر الفوضويون الخبر طويلاً، ولم يشكّوا لحظة واحدة في أغنية جان هات كيردا، واستشفوا أنه لا بد قد استوعب أن المساحات الهائلة للطبيعة لا يمكن التغلب عليها مطلقاً وأنها أقوى من التفكير الإنساني برمته". وكأن فيليب قد بحث مرة أخرى عن تأثير كلماته في عيني آنا، وصمت يتمعن فيها متسائلاً، وتأمل ظلها المرسوم على الجدار، وتأمل النافذة والشمس التي ملأت فضاء الغرفة. ثم تابع: "لقد انتظر الكسي إيفانوفيتش الفوضوي الروسي والمطارد على أحر من الجمر وهو يتمشى في شوارع كلكوتا. وسوف تظنون أنه قد شك في أغنية جان هات كيردا. كلا!

لقد عبر الخمارات سكران وغاضباً، طارحاً السؤال حول اتساع المكان والخلاء أمام هؤلاء المؤمنين بالبعد الرابع، الأمر البديهي والمفهوم تماماً عند أهل الهند. فأجابوه حتى يعلّموه: إن السؤال لا يطرح هكذا!.. فأحكم الكسي ايفانوفيتش خطة مختلفة مستغلاً الهرج والزحام، ملقياً قصيدته بكل لغات الأمم في هذه الدنيا، بصوت جهوري. إنها القصيدة نفسها التي أطلق جان هات كيردا لصوته العنان فيها: عليَّ الوصول إلى نيقولاي الأول، وأن

أقتله. هذا ما كان يغنيه الكسي ايفانوفيتش أيضاً. وكان صوته توءماً لصوت جـان هـات كيردا الذي قال هو الآخر: عليّ الوصول إلى نيقولاي الأول، وأن أقتله!...

وحيـنما سأله الفوضويون والهندوس وهم ينقلونه من خلال التيبت إلى سيبريا بغية الوصول إلى نيقولاي الأول وقتله: هل يمكنك التغلب على خلاء آسيا الشاسع؟ فأجابهم حتى يعلّمهم:

إن السـؤال لا يطرح هكذا!. فانكفأ المتطرفون والهندوس عائدين من خلال التيبت إلى الهند.

وبيـنما كانوا يبتعدون صاح الكسي ايفانوفيتش بملء صوته من خلفهم: "ما هو المكان؟ وما هو الخلاء الشاسع؟ لا فكرة لدي عن ذلك. ليس للمكان وجـود عـندي. وإذا تمكنت من التغلب على شيء فإنني في الحقيقة أتغلب على اللا موجود".

كـان وحيداً، لقد عاد المتطرفون والهندوس منذ زمن في الطريق ذاته إلـى الخلف. لكن الكسي ايفانوفيتش لم يتوقف عن الصياح: "أروني الطرق التي يسير عليها الفكر. أروني الحدود بين الحقيقة والوهم: مجنونة محاولتي إن فسرت لكم أي شيء.

لمـاذا لا يمكـن فهـم اللا حقيقي ولو بطريق الخطأ؟". أكملتُ أنني لا أفهمه، ولست راغباً في فهم ازدواج الشخصية، والبعد الرابع للهند السوداء، والتطرف في زمن نيقولاي الأول.

قالت آنا فوكرب: "يا رجلي هذا الأمر كان وسوف يستمر أبداً".

كانـت جيوبـي مليـئة بأشعار مكتوبة عن آنا فوكرب. وددت لو أقرأ أمامها نزراً يسيراً من كل هذا الحزن الذي لم يعن بشكله المطلق إلا الهيام بها والانحناء أمامها. فلماذا رغبت يا ترى بوجود شاهد، حكم، مستمع آخر إضـافة لها؟ ولماذا حصل ذلك في تلك اللحظة؟ حتى وددت إنشاد أشعاري لهـا بصوت عال، بأن حبي بدائي، وبأن آنا سوف تصبح زوجتي، وسوف

تلد لي طابوراً من الأطفال الطائشين المشاكسين، ذوي النزعات، المتسائلين، أطفالي.

"فليقرأ" قال فيليب.

قلت: السطو على الشاعرة هو العنوان. سعلت وقلت ثانية السطو، ولم يعـد لدي قوة للاستمرار. فبحثت عن الصوت في داخلي، بحثت عن النص فوق الصفحات، لم أجد الصوت في داخلي، وكانت الأوراق ناصعة لم تخط فوقهـا كلمـة. هـنا وجد فيليب فرصته: "لم يكن صمتي إلا مقصوداً حتى يسـتمر هذا: لقد ابتدأ جان هات كيردا الكلام. غنى بصوت مسموع، وكان سـيعلن ندمـه بصـوت جهوري أيضاً. فقد أعادته أفكاره الحادة إلى ليالي كلكوتا".

"السـطو علـى الشاعرة" قلت ثانية. فتابع فيليب كأنه لم يسمع صوتي: "لقـد الـتقاهم فـي الذكريات" وأعاد: "لقد التقاهم، وما تزال ماثلة في وعيه أحاديـث المتطرفيـن الـنارية، والـبحارة السكارى حتى سال اللعاب من أفواههم، المشاجرات، مومسات الميناء وهن يفكرن في لا نهائية المحيطات، ويفكـرن بالأمـراض النسـائية أيضاً، وحينما يستوعب أن روحه ما زالت تتسـكع فـي آسيا سيبدأ بترديد القصيدة ثانية بصوت جهوري. كان يتوقف ويسـمع نفسـه في أصداء صوته: لقد كانت تلك خطته، إنما الصوت تغير، صار جديداً، شبيهاً بصوت ألكسي ايفانوفيتش"

سألت آنا ثانية: ماذا حدث مع ألكسي ايفانوفيتش؟

تابعـتُ إنشـاد القصـيدة لآنا فوكرب بهمس مرهف من شفتي. وكان تواجدي أمامها خجولاً: "... لدينا، أنا وأبي، ديون كثيرة نقوم بسدادها، نسدد إلى أحدهم اليوم، وإلى بعضهم غداً، وإلى الآخرين دائماً". أنهيت قولي. لكن آنـا فوكـرب كانت متجهة بكل إصرار نحو فيليب تكرر سؤالها، من دون وعي، يعلم الله أي مرة عن الكسي ايفانوفيتش.

أرى فيليـب فـي حـيرة من أمره. لقد أجبرهما جهدي الأدبي وإهداء

القصــيدة علــى الصــمت كلــيهما على الأقل طيلة الفترة التي أنشدت فيها أشــعاري المعــبرة عــن حبــي الطاهر. أحسست في نظرته احتراماً تجاه أحاسيســي والصــراحة التي تمتع بها صوتي، المخصص دفئه إلى محدثتنا المشتركة. لكنني أستوعب أيضاً أن فيليب قد وجد نفسه أمام خيار: أي شيء يخــتار! فمــن ناحــية كانــت هناك أحجية الكسي إيفانوفيتش، وتساؤل آنا فوكــرب. ومن ناحية أخرى كنت المفعم بآمال بدائية بأن آنا سوف تفهمني، وسوف تصبح قريبة لأطفالي الطائشين الفرحين.

قــال فيليــب مــن دون إحســاس بأغنية جان هات كيردا إن الكسي إيفانوفيتش قد توقف عند المقطع الذي يحكي عن الحدود بين الحقيقة والوهم. عندها طقطق شيء ما في داخلي، وابتدأ ينهار وينفسح. صمت: أية حقيقة؟. وصــرخت: أي وهم؟.. فنظر فيليب وآنا كل منهما للآخر كأنه لا يوجد في الدنــيا أحــد سواهما. قلت لنفسي: أية حقيقة إذاً وأي وهم؟ ولم أصرخ إنما قلت ذلك بهدوء بينما كان فيليب مستمراً في إجابته المختارة حسب اعتقاده. هكذا عرفت الكيفية التي سوف يستمر بها حديثه عن ألكسي إيفانوفيتش قبل أن يفــتح فمه.. كانت أفكاري تسبق أفكاره، وأحسست أن ألكسي إيفانوفيتش قد نسي القصيدة مثلما نسيها جان هات كيردا.

غــنى بصوت مطلق وهو يؤنب نفسه بصوت جهوري. لقد أعادته حدة أفكــاره التــي تثلمــت إلى تلك الليلة في كالكوتا. فاستعاد في خياله أحاديث المتطرفيــن الــنارية، أهل بلده ومواطنيه، القتلة المغتالين، البحارة السكارى حــتى سال اللعاب من أفواههم، والشجارات، والمومسات اللواتي وقفن في الميــناء يفكــرن فــي لا نهائية المحيطات، ويفكرن أيضاً بمرض السفلس والســيلان والتهابات الرحم. وحينما أصبح واعياً أن روحه تتسكع في آسيا دون الــنجاح فــي الوصــول إلــى أوربا ابتدأ ينشد القصيدة ثانية بصوت جهوري. وكان يتوقف ويسمع نفسه في صدى صوته: كانت خطته المتكاملة المحكمــة، إنما بصوت متغير بالنسبة إلى صوته الجديد الشبيه بصوت جان هات كيردا.

هامت الشاعرة آنا فوكرب كالمأخوذة وهي تسمع أقوال فيليب. وكان الأمر الأهم بالنسبة لي معرفة خياراتها، لكن.. من يعرف دروب الحقيقة ودروب الوهم؟!

اختتم فيليب حديثه بالقول: ما حدث بعدها في طريق العودة هو أن صوت جان هات كيردا كان يأتي من الجهات الأربع الشاسعة لآسيا العملاقة. لقد رعدت الأشعار ذاتها بالصوت ذاته من جهات آسيا الأربع. وهذا ما قاله لألكسي إيفانوفيتش حينما عادا كلاهما باتجاه التيبت، واتجها إلى أبعد باتجاه كلكوتا: سأقتل نيقولاي الأول -كان جان هات كيردا يغني- سأصل إلى الإمبراطور، وسأقتله -كان ألكسندر إيفانوفيتش يغني-. وكانا يقتربان أحدهما من الآخر، حتى إذا أصبحا في موقع يرى فيه كل منهما الآخر ويتعرف عليه هدأ الغناء. وحينما تعرف كل منهما إلى الآخر قالا في اللحظة ذاتها: لقد مات نيقولاي الأول! ثم استمرا باتجاه كالكوتا صامتين.

قلتُ: السطو على الشاعرة هو العنوان.

لم يسمعني فيليب: خرج فوراً من خلال الباب، ومن خلفه انطلقت آنا فوكرب راكضة كأنها ظلّه.

الجنـــــرال

للكاتب الأندونيسي :

راي ريزال

■ **ت: توفيق الأسدي**

ولـد راي ريزال في سومطرة الغربية في عام (1955) وحين نقل أبوه الذي كان يعمـل شرطياً إلى "رياو"، انتقلت الأسرة كلها معه. تربى راي ودرس هناك. وحين أنهى دراسته الثانوية، ذهب ليلتحق بمعهد إعداد المعلمين في "بادانغ"، ثم درّس مدة سنتين في مدرسـة إعداديـة فـي سـومطرة الغربية. في عام (1978) انتقل إلى جاكارتا ليمارس الصـحافة. يعمـل حالياً صحفياً ومحرراً للفنون والثقافة في المجلة الإسبوعية "مينغوان موتـيارا"، وقـد نـال جوائـز في الصحافة والمقالة الأدبية. ألف عدداً من المجموعات القصصية للأطفال وأربع مجموعات من القصص القصيرة وسيرة حياة الفنان "أفندي".

اختـيرت "الجـنرال" مـن مجموعـة قصصية بعنوان: "لاعب الدمى" نشرت عام (1991). وتـدور حول محارب سابق من أجل الحرية، يظنه الناس مجنوناً، ويعيش بين الفقراء والمشردين من المنبوذين اجتماعياً في جاكارتا.

فـي كـل يوم تقريباً كان الرجل الطويل قوي البنية هناك عند التقاطع الكبـير، لـيس بعيداً عن جسر المعبر الفوقي. كان يقف عند معبر المشاة تماماً في نهاية الشارع من الجنوب والذي يتجه شمالاً نحو المدينة. وكلما كانـت تضـيء إشارة المرور الحمراء، وتتوقف السيارات، كان يبدأ بذرع المكان جيئة وذهاباً، وقد انتصب جذعه كضابط يستعرض حرس الشرف.

فـي يـده اليسـرى كان يحمل عصا يقحمها أحياناً تحت ذراعه. كان سـلوكه أشـبه بسـلوك جـنرال. ومن الأوسمة المصنوعة من قطع التنك

والمعلقة على طية صدر سترته الرسمية العتيقة، وصف النجوم الأربع التي هي عبارة عن أغطية زجاجات علقت على كتفيه، كان من السهل أن يحزر المــرء حالته العقلية. كان شعره يصل إلى مؤخر عنقه وقد غطت خصلاته المتشــابكة قبعة مستدقة الرأس كان يرتديها جاثمة فوق رأسه. كان قد أطال شاربه ولحيته الكثين مما منحه مظهراً مخيفاً.

أضاءت إشارة المرور الخضراء.

صرخ أحد السائقين العابرين "الجنرال"!

رفــع الرجل الذي دعي بـــ "الجنرال رأسه رداً على السائق. نادراً ما كـــان يبتسم، ناهيك عن الضحك، وكأنه كان يبدي صفات جنرال حقيقي ذي شخصية ذات تصميم. نادراً ما كان يتلفظ بكلمة مخاطباً الناس الذين حوله.

كـــان الــباعة الجوالـــون والمشردون الذين تجمعوا تحت جسر المعبر الفوقـــي لا يعرفون من أين أتى قبل أن يبدأ بممارسة نشاطه. لم يكن هناك حـــتى مـــن يعـــرف اسمه. كان يرفع يده أو يلوح بها أحياناً لو ناداه أحدهم بالجنرال. لم يكن هناك من يتذكر أول من أطلق عليه هذا الاسم.

كـــان سائقو السيارات التي تتوقف عند إشارة المرور غالباً ما يرمون بقطع نقود صغيرة إليه. بعضهم يفعل ذلك خوفاً من عصاه أو من أن يرميهم بالحجارة، ولكن معظمهم اعتبر أن ما كان يفعله تسلية مجانية خلال انتظار إشـــارة المرور الخضراء. ما كانوا يمتنعون عن إعطائه قطعاً صغيرة من النقود.

بعد الغروب، كان الجنرال يتوقف عند كشك لبيع الطعام تحت الجسر. هـــناك كانـــت ترحب به قطتاه، فتتجهان نحوه وهما تهران. كانت إحداهما وهـــي بيضاء اللون تقفز إلى حضنه والأخرى وهي سوداء اللون تلعق يده. كانتا قد تعلمتا عادات الجنرال الذي يعطي كل واحدة منهما سمكة.

همهـــم الجنرال وهو يربت على رأسيهما: "لا تكونا كسولتين. أنتما لا تهران إلا لنيل الطعام. يا لكما من حيوانين نموذجيين".

كانت كلماته مصدر تسلية كبيرة للناس الذين يسمعونه.

"لا يجب أن تكونا كالطفيليات البشرية التي قد تكون حية ولكن أرواحها ميـتة. عليكما أن تعملا بشرف وإخلاص" هكذا كان يقول وهو يربت على ظهريهما حتى تكادان تختنقان.

كان ما يقوله الجنرال للقطتين أشبه بنصيحة يسديها أب لأطفاله. وكان الـناس الذين ضحكوا سابقاً قد بدأوا يتساءلون عما إذا كان مجنوناً حقاً. من مظهره كان يتضح أنه ليس سوياً، ولكن الكلمات التي كان يتلفظ بها لم توح بالجـنون إطلاقـاً. هل كان السبب ارتداءه لتلك البزة العجيبة الفريدة حتى تجنــبه الــناس كونه مجنوناً؟ ألم يكن هناك كثير من الناس العاقلين نظرياً ولكن يدل سلوكهم على الجنون؟

بعــد تناولــه وجبة الطعام كان الجنرال ينهض ويتلمس جيوب معطفه المنـتفخة. كــان يمكن سماع قطع النقود المعدنية وهي ترن. كانت صاحبة الكشــك تذكــر لــه المبلغ المطلوب فيعد لها النقود ويعطيها المبلغ الصحيح بالضبط.

صرخ الجنرال وهو يلوح بقبضته: "الحرية!"

أجابــت صاحبة الكشك وهي تكبح ضحكتها: "عاش الجنرال!" لا ضير من بعض الفكاهة، شريطة ألا أخسر الزبائن. هكذا كانت تفكر.

لــم تكن تأبه حقاً إن كان الرجل مجنوناً أم لا. كان الأمر الأساسي أنه لم يكن يعكر صفو المكان ويبعد عنها زبائنها. وعلاوة على ذلك، كان الناس صــحيحو العقــل والجسم غالباً ما يتناولون الطعام والشراب في كشكها ثم يمضون دون أن يدفعوا، ولم تكن جهودها تثمر إطلاقاً.

بــدا الجــنرال وكأنه يطيع المبدأ الأخلاقي للعمل. فأنت تعمل مقابل ما تحصل عليه. وغالباً ما كان يقول هذا لقطتيه. لم تكن القطتان تفهمانه، ولكن الــناس الذين كانوا يصغون إليه غالباً ما ظنوا أنه كان يدس أفكاره فيهم. لم يكــن فــيهم من يجرؤ على طرح الأسئلة عليه ولا من يعرف طريقة القيام

بذلك. كان حديث الجنرال أحادياً. لم يكن هناك حوار. وكلما حاول شخص ما أن يطرح عليه سؤالاً، كان يقهقه أو يهمهم بشيء غير مفهوم لنفسه. ولم يكن هناك من يعرف اللغة التي ينطق بها: ربما كانت مزيجاً من اللغات البادانغية والباتاكية والمينادونية والأمبونية والجافاوية والسوندانية والأسهنية.

قالت صاحبة الكشك وهي تضرب على جبينها بأصابعها: "ليس لديه أي شيء هناك كما تعلمون". وهكذا كان الناس يراقبون سلوكه الغريب من مسافة ويحتفظون بأسئلتهم لأنفسهم. راح يعبر الطريق بخطوات واثقة مرتدياً بزته ذات الرتبة العالية.

"جنرال"، صرخت مجموعة من الأطفال العائدين إلى بيوتهم من المدرسة. وعلى الفور التفت الجنرال ولوح بيده مرات قليلة.

حين تضيء إشارة المرور باللون الأحمر، كان يبدأ بحركاته المعتادة فيحيي كل سيارة. كان بعض الناس يرمون بالنقود إليه فيلتقطها بمهارة ويزحف تحت السيارات أحياناً لالتقاطها. ثم يحيي مجدداً برشاقة وينتقل إلى السيارة التالية. كان بعض السائقين والركاب يتجاهلونه، ولا ينظرون إليه حتى، ناهيك عن فتح النوافذ ورمي النقود.

حين يتحول الضوء من الأصفر إلى الأخضر، كان الجنرال يمارس استعراضه. بين الحين والآخر كان ينظر إلى السماء ويحييها. أما المغزى من أفعاله فلا أحد يعلم به، إلا هو نفسه في عالمه الغريب.

وحين يتعب من عمله المجهد، كان يتجه إلى المكان الذي ينام فيه تحت الجسر. هناك كان حراً في أن يغفو أو يجلس ليتطلع إلى ما حوله. كانت عيناه، وهما متوحشتان أحياناً وكسولتان أخرى، تراقبان السير الكثيف والناس العابرين. لم يكن هناك من يعرف ما الذي في ذهنه وهو يراقب بائع الأدوية المحاط بكل أنواع الناس الذي يستغلون تلك البقعة الاستراتيجية لعرض بضاعتهم. كانت الساحة الكبيرة الصلبة تحت الجسر تؤدي وظيفتها

كســوق مؤقتة مليئة بالكثير من الزبائن. أما الجسر البيتوني العريض فكان بمــثابة سقف يحميهم من المطر والشمس الحارقة. كان الحمالون يستطيعون الجلــوس هناك براحة، وكذلك يستطيع العاطلون عن العمل الاسترخاء. كما كان المكان مأوى للمشردين.

كــان الجنرال ينهمك مع قطتيه، فيستند إلى الدعامات الحديدية للجسر وتروح القطتان تتصارعان وتلعقان قدميه ويديه.

"أنتما على عجلة دوماً للعق يدي حين تكونان جائعتين. "كانت ضحكته العالية يمكن أن تسمع فيتردد صداها في الفراغ. كان يضم القطتين بمحبة. : لا تلعقــا. ســرعان ما سوف نأكل شيئاً. حتى دون أن تلعقاني، ستحصلان علــى بعــض الســمكات بكل تأكيد. وعلى أي حال، فقد أنقذتكما من مقلب القمامة، لذا فإن مهمتي هي أن أعتني بكما. "هكذا كان يقول لهما.

وحيــن يحــل الليل، كانت القطتان تنامان وقد التفتا من حول الجنرال، تحــت الجســر، مع المشردين. كانوا ينامون بعمق وهدوء، حتى لو كانت الســيارات، هناك عالياً فوق الجسر، تبقى طوال الليل وحتى الصباح وهي تمر مسرعة.

***

فــي يــوم ذكرى عيد الاستقلال، كان مظهر الجنرال مختلفاً قليلاً. لقد عقد خرقة حمراء من حول رأسه ولم يرتد قبعة. وها هو وقد استبدل رمحاً من البامبو بعصاه وبدا عليه الوقار والاختلاف عن المألوف. وقف في وسط التقاطع بالضبط. حملت يده اليسرى الرمح بوضعية عمودية بينما راحت يده اليمنى تؤدي تحيات كاملة.

"أنت أيها الأحمق عديم النفع!" صرخ به سائقو السيارات بغضب، لأنهم كانوا مضطرين إلى الإبطاء لتجنبه.

ســرعان مــا حدثت زحمة في السير. كان الجنرال يذكر الناس بتمثال الجندي المجهول.

"أنــت أيهــا المحارب لأجل الحرية أيها العجوز المجنون". هكذا راح يسـمع المــزيد مــن الشــتائم من سائقين آخرين. ولكن الجنرال ثابر على الوقــوف دون حراك في وضعية الاستعداد. كانت حبات العرق تجري فوق وجهــه، وكــان جسـمه المغطى بمعطفه الثقيل، يغلي تحت حرارة الشمس ويتبلل بالعرق.

وفجأة من اتجاه زحمة السير، ظهرت دراجة نارية فوقها شرطي سير. مضــى نحــو الجـنرال الواقف في هيئة الاستعداد متصلباً. في البداية كان شــرطي الســير غير راغب في مخاطبة الجنرال. كان قد سمح له ولفترة طويلة أن يلعب دوره، فلم يكن يسبب أي أذى. ولكن في هذه المرة لا بد من مخاطبته.

"اعذرنــي يــا سيدي، أنت تسبب زحمة سير"، هكذا قال شرطي السير باحترام.

لا عجــب أن شرطي السير قد أحس بعدم الارتياح حين واجهه جنرال يــرتدي شــرائط محارب من أجل الحرية ويحمل رمحاً في يده، وقد وضع أربع "نجوم" على كتفيه و"أوسمة" على صدره.

التفــت الجنرال برأسه لينظر إلى الشرطي. كانت عيناه حمراوين شأن بــذور شجرة "الساغا". تقلصت أمعاء الشرطي. لم يجرؤ على فعل أي شيء مــتهور. تراكمــت الأسـئلة فــي ذهنه. هل هذا الرجل مجنون أو هو حقاً محارب سابق من أجل الحرية؟ ولنقل إنه مجنون، فسيكون أمراً خطيراً جداً القيام بأي شيء بسبب رمح البامبو الذي يحمله.

"ألا تــرى أن السير قد ازدحم يا سيدي؟ "سأله الشرطي محاولاً التحلي بالصــبر. ولكن بدا أن الجنرال لا يسهل تليينه بالكلمات. كان على الشرطي أن ينــتظر إشــارة مــنه. وفي الوقت نفسه، كان يزن الأمور للوصول إلى أفضل حل. هل عليه استخدام القوة ووضع القيد في يديه؟

قــال الجـنرال فجأة: "أين هي زحمة السير؟" جعل الصوت الآمر قلب

الشـرطي يـدق. أحس إحساساً غريباً لأنه كان يواجه حقيقة أن هذا الرجل المجـنون له سـحر شخصـي لا يقاوم والأغرب أيضاً، فقد بدا وكأنه حقاً جنرال يقف هناك في مواجهته.

حقـاً تسـتطيع أن تـرى ذلك بنفسك يا سيدي"، أجاب الشرطي برقة وبصوت خفيض.

سأل الجنرال بصوت كئيب عميق: "وأين مصدر المشكلة؟".

أجاب الشرطي بسرعة: "السبب أنك واقف في وسط التقاطع تماماً.

قهقه الجنرال: "ها ها ها .. لست أنا من يسبب زحمة السير. السيارات هـي التـي تسـبب زحمـة السير. السيارات تتزاحم في كل مكان. أصدر أوامرك إليها لتصطف في صف واحد.. واحد اثنان، هاهاها.".

سار الجنرال في المكان وقدماه تضربان الأرض بقوة.

قال الشرطي محاولاً تملقه: "علي أن أطلب منك التنحي جانباً يا سيدي، لأن الكثـير مـن الـناس فـي طـريقهم إلى احتفالات ذكرى الاستقلال، وسيتأخرون.

"صـحيح. حسـناً. سـأقوم بالتفتيش. إلى الأمام سر، واحد اثنان واحد اثنان".

مـر الجـنرال علـى السيارات واحدة واحدة ويده مرفوعة إلى رأسه محيـياً. وحيـن وصل إلى السيارة الخامسة من الأمام، توقف مجفلاً. عَبر الـنافذة المفـتوحة كان وجه رجل عجوز جالس في الداخل مرئياً بوضوح. كان الرجل العجوز يمد رأسه مبتسماً وهو يراقب تصرفات الجنرال.

كـان أمراً صعباً على التصديق، ولكن الجنرال زأر فجأة كنمر جريح ورمى بالرمح بكل قوته. كان تسديده دقيقاً. تلوى الرجل العجوز في السيارة بيـنما انغـرز الرمح في صدره. جحظت عيناه من الألم بينما اغتسل جسده بالدم.

"لقـد انـتظرت هـذا طويلاً. كنت أبحث عنك منذ سنين! هذا هو يوم

الانـــتقام! اللعـــنة علـــيك أيها الخائن!" زعق الجنرال وصرخ وركض على امتداد الشارع.

أصاب الفزع الناس. أصبح السير في حالة من الفوضى. كان الرمح قد أصـــاب مقـــتلاً من الضحية! والآن استل الجنرال مسدساً من تحت قميصه وراح يلوح به بجنون. كان الجميع يرتجفون خوفاً ويشعرون بالتهديد. وفجأة أزت ثلاث طلقات. من قتل أيضاً؟

وبثلاث رصاصات مزروعة في جسده ترنح الجنرال ثم انهار. وكانت بـــزته والنجوم الأربع على كتفيه وأوسمته قد تشربت كلها بالدم. كانت عيناه مغمضتين وتعبير هادئ يطغى على وجهه. لقد أصابت رصاصات الشرطي هدفها. وبعواطف مختلطة رفع مسدس الجنرال الذي هدد به حياة الناس.

كان مجرد دمية.

الخيبـــة

توماس مان

■ ت:عدنان حبال ■

أعــترف بأن حديث ذلك السيد المجهول أربكني تماماً. وأخشى أن لا أســتطيع صــياغة أقواله الآن بطريقة تؤثر في الآخرين كما أثرت في ذلك المســاء.. ولعل مفعولها يعود فقط إلى تلك المفاتحة الغريبة التي صدرت عن شخص مجهول تماماً لدي.

لقــد مضــى علــى ضــحى ذلك النهار الخريفي الذي لفت فيه السيد المجهول نظري لأول مرة في ساحة "سان ماركو" حوالي الشهرين، وكانت الســاحة على اتساعها لا تحتوي سوى عدد قليل من الناس الذين يتحركون هــنا وهــناك، لكن أعلاماً كثيرة أخذت ترفرف بفعل هواء البحر أمام ذلك البــناء العجيــب الملون الذي برزت أسواره المترفة الأسطورية، بزخارفها الذهبية، منفصلة بوضوح فاتن عن صفحة السماء الزرقاء المضيئة الناعمة، وأمــام البوابة الرئيسية تجمعت أسراب كثيفة من الحمام حول فتاة تنثر على الأرض حــبات مــن الــذرة، كما اقتربت أسراب أخرى من جميع الجهات مســرعة نحوهــا، كان مشهداً ذا جمال من النوع الساطع الاحتفالي الذي لا يشبهه أي جمال آخر.

ولقــد التقيت به هناك وبقيت وأنا أكتب أراه أمام عيني بوضوح كامل، كــان بالكاد متوسط القامة يمشي مسرعاً حاني الظهر بينما أمسك بكلتا يديه عصا على ظهره، يرتدي قبعة سوداء صقيلة ورداء صيفياً فاتح اللون وتحته

ســروالاً غامقاً مخططاً، ولسبب ما حسبته انكليزياً وأنه كان في الثلاثين من عمــره، أو ربمــا في الخمسين، كان وجهه ذو الأنف الغليظ نسبياً والعينين الرماديتيــن المتعبتيــن، يبدو حليقاً بنعومة وقد تكونت حول فمه باستمرار ابتســامة غامضــة حمقاء قليلاً، أحياناً فقط راح يجيل النظر فيما حوله بأن يــرفع حاجبيه ثم يعود للتحديق في الأرض ويحدث نفسه بكلمات لا يسمعها غــيره، يهــز برأسه ويبتسم من جديد وبقي هكذا يقطع الساحة في الذهاب والإياب.

صــرت منذ ذلك اليوم أراقبه باستمرار، فقد بدا لي أنه لا يهتم في هذه الدنــيا أو يعمل بأي شيء غير المشي في الساحة ثلاثين وربما خمسين مرة متتالــية، وسواء كان الطقس جيداً أو رديئاً، قبل أو بعد الظهر، دائماً وحده، ودائماً التصرفات الغريبة نفسها.

وفــي ذلــك المســاء الذي أذكره الآن عزفت موسيقى فرقة عسكرية، وكنــت قــاعداً إلــى طاولــة صــغيرة من تلك التي أخرجتها إدارة مقهى "الفلوريــان" إلــى الساحة مع كراسيها، ومع انتهاء الحفل الموسيقي وبداية تبعــثر الجمع الغفير من الناس، اتخذ السيد المجهول وهو يبدو شارد الذهن مكاناً إلى طاولة فارغة قريبة مني، ومضى زمن وأخذ السكون يخيم باتساع علــى المكان وقد صارت الطاولات كلها تقريباً فارغة بينما تمركز الهلال تماماً فوق جبهة "سان ماركو" وطلعتها البهية" رحت أقرأ في جريدتي معطياً ظهــري لجــاري قاصــداً أن أدعه وشأنه، ولكن ما أن استدرت نحوه قليلاً لأننــي لــم أعــد أسمع صوت أية حركة تصدر عنه، حتى أخذ فجأة يتكلم، سألني بلغة فرنسية رديئة:

-هل أنت في البندقية لأول مرة يا سيدي؟

وعــندما جهدت في الإجابة عن سؤاله بالإنكليزية، انطلق يتابع حديثه معــي بلغــة ألمانــية سليمة خالية من أية لهجة عامية، وبصوت منخفض ومبحوح حاول دائماً إنعاشه بكحات قصيرة.

-أنـت تـرى كـل شيء هنا للمرة الأولى أليس كذلك؟ وهل صدقت توقعاتك؟ أو تم تجاوزها ربما للأفضل؟ آه، أنت لم تتصورها أجمل مما هي عليه؟ هل هذا هو الواقع؟ أنت لا تقول ذلك ليس فقط من أجل أن تبدو سعيداً ومحسوداً.؟

ثـم أسند ظهره للخلف وراح يتأملني وهو يرمش سريعاً بعينيه ويرسم علـى وجهه تعبيراً يستحيل تفسيره ودامت الاستراحة وقتاً طويلاً، دون أن يعرف أحدنا كيف يتابع هذا الحديث الغريب النادر وما أن هممت بالنهوض حتى سارع ينحني أمامي ويسألني بهدوء وإلحاح متكئاً بيديه على عصاه؟

-هـل تعرف يا سيدي ما هي الخيبة؟ ليس بالمعنى الافرادي الصغير للفشل أو ارتكاب الخطأ، بل أقصد الخيبة الكبرى، الخيبة الشاملة التي تركب شخصـاً في كل شيء طوال الحياة، أنت لا تعرفها حتماً، لكني لا أنكر أنني عشـت معهـا مـنذ شبابي، فجعلتني وحيداً تعيساً وغريب الأطوار، كيف تسـتطيع يـا سيدي أن تفهمني؟ لكنك ربما فعلت إذا سمحت لي أن أرجوك الإصغاء إلي دقيقتين، ذلك لأن إمكان سردها يعني سرعته أيضاً دعني أولاً أذكر أنني نموت في مدينة صغيرة وفي بيت كاهن سيطر على أرجائه النقية جـداً تفـاؤل مدرسي شجوي من الطراز القديم لم يتنفس المرء فيه إلا جواً مـتفرداً خاصاً صنعه وعظ المنابر على مر العصور من تلك الجمل الكبيرة حول الخير والشر، الجمال والقبح، هذه الجمل التي أكرهها لأنها ربما كانت هـي وحدها السبب في كل ما عانيت.. تكونت الحياة بالنسبة لي من مجرد كلمات كبيرة لأنني لم أعرف شيئاً منها سوى ما أعادت تلك الكلمات ترديده في داخلي من هواجس مفزعة وتافهة توقعت من البشر أما الخير الإلهي أو الشـر الشـيطاني الرهيب، توقعت من الحياة الجميل الفاتن أو القبيح الشنيع ملأتنـي رغـبة في ذلك كله قبعت جنباً إلى جنب مع شوقي العميق المتردد الخـائف إلى الحقيقة البعيدة إلى تجربة حياتية ما بصرف النظر عن نوعها، إلى السعادة الرائعة المسكره كما إلى المعاناة الفظيعة التي لا توصف.

إننـي أتذكـر يـا سيدي بوضوح حزين أولى خيبات حياتي وأرجوك

ملاحظـة أنني لا أقصد بالخيبة فلول أمل من الآمال الحلوة بل أعني حلول كارثـة إن صح التعبير، كنت طفلاً تقريباً عندما شب في بيت أهلي حريق ليلـي وراحـت ألسنة النار تتسلل خفية وتتمدد حولها، حتى التهمت الطابق الصـغير ووصلت باب غرفتي وأوشك السلم الخشبي على الاحتراق أيضاً، كنـت أول من اكتشف الكارثة وأعرف أنني اندفعت خارج البيت وأنا أطلق الصـرخة تلو الصرخة: إنها تحترق.. إنها تحترق.. إني أتذكر هذه الكلمات الآن بدقـة متناهية وأعرف أي شعور كان المصدر الذي يطلقها، ولو أنه لم يصل تماماً إلى درجة الوعي، إنه كما أحسست: حادثة احتراق داخلي، وأنا أعيش الآن هذه الحادثة وأتساءل: ألم تصبح أفظع مما كانت عليه؟ وهل هذا هـو كل شيء؟ الله يعلم أنها لم تكن حادثة صغيرة أو تافهة، لقد تهدم البيت بكامله من الاحتراق وأنقذنا حياتنا بجهد كبير وخطر محدق عظيم، وأصبت أنـا بحروق صعبة تماماً، وربما كان أيضاً غير صحيح القول بأن مخيلتي جـارت على الأحداث وظلمتها عندما رسمت لحريق بيت أهلي صورة أكثر بشـاعة، لكـن هاجسـاً خفياً مبهماً وصورة بلا لون وبلا شكل لشيء أكثر فظاعة بالفعل بقيا في داخلي، وبدت الحقيقة بالمقارنة معهما كامدة باهتة.

كـان الاحـتراق تجربتي الحياتية الكبرى الأولى وقد كانت خيبة أمل رهيـبة.. لا تخشـى يـا سيدي أن أتابع حديثي وأروي لك خيباتي الأخرى أكتفي بالقول إنني وبحماس بائس قد غذيت توقعاتي النبيلة السامية من الحياة بـآلاف الكتـب، لأعمـال الشعراء، آه يا سيدي، لقد تعلمت أن أكره هؤلاء الشعراء الذين يكتبون كلماتهم الكبيرة على الجدران كلها ويفضلون رسمها، بعصـاً خشبية سوداء مأخوذة من بركان فيزوف، على صفحة السماء، بينما لـم أسـتطع أنا إلا أن أحس كل كلمة كبيرة منها كذبة وافتراء. لقد غنى لي شعراء حماسيون بأن اللغة فقيرة بالنسبة لهم. آه. يدعون أنها فقيرة ولكن لا يـا سيدي أنا أعتقد أن اللغة غنية بل ثرية بلا حدود مقارنة مع بؤس الحياة وضيق أفقها.

إن للألـم حـدوده فهـو ينتهي جسدياً بالإغماء ونفسياً بالبلادة. وكذلك

الأمر بالنسبة للسعادة لكن حاجة الإنسان للتعبير والاتصال اخترعت أصواتاً تقع خارج هذه الحدود. هل أنا يا ترى السبب؟ هل يدخل عندي فقط مفعول كلمات معينة بطريقة ما عبر النخاع الشوكي من الأعلى إلى الأسفل؟ بحيث تثـير في داخلي هواجس عن تجارب حياتية لم تحدث قط؟ لقد خرجت إلى معـترك الحـياة مملـوءاً بالرغبة في تجربة أو مغامرة تنسجم مع توقعاتي العظمــى.. فليســاعدني الله. إذا لم يكن لي في ذلك نصيب، لقد همت على وجهــي قاصداً زيارة الأماكن الأكثر شهرة ومديحاً على الأرض، كي أنضم إلــى تلــك المــنجزات الغنية التي ترقص البشرية حولها بأكبر الكلمات لقد وقفــت أمامها وقلت لنفسي إنها جميلة ولكن ألم تصبح أجمل؟ وهل هذا كل شيء؟

ليس عندي إحساس بالمعطيات الواقعية وربما يقول ذلك كل شيء. في مكان ما من هذا العالم وقفت ذات مرة على جبل أطل منه على هوة سحيقة ضـيقة. كانت جدرانها الصخرية عارية وعمودية، وفي الأسفل كانت المياه تهـدر عند مرورها بالكتل الصلبة. نظرت إلى تحت وفكرت: ماذا لو أنني سـقطت؟ وكــان عــندي من الخبرة ما يكفي لأجيب بنفسي: إذا حدث ذلك فســأقول لنفســي: هــا أنت ذا تسقط، وهذا أمر واقع ولكن ما معنى ذلك يا ترى؟ هل تريد أن تصدق أنني عشت بما يكفي كي أشارك الآخرين الكلام؟

أحببــت فــتاة قبل سنوات وهي مخلوق ودود وناعم، تمنيت أن أحيطه بحمايتــي وأمسك بيده في الحياة لكن البنت لم تحبني ولم يكن الأمر عجيباً، لأنهــا سمحت لآخر بحمايتها. فهل ثمة تجربة أكثر إيلاماً؟ هل هناك شيء أشد وخزاً من هذه المحنة التي امتزجت بلذة حسية تعيسة؟ لقد قضيت ليالي عديــدة مفــتوح العينين. لكن الأكثر حزناً وتعذيباً من كل شيء هو الفكرة القائلة إن هذا هو الألم العظيم... وها أنا ذا أعانيه الآن. فما هو هذا الألم يا ترى؟ هل ضروري أن أحدثكم عن سعادتي؟ لأنني كنت قد جربتها وخيبتني أيضاً؟؟ لا حاجة لذلك، وعلى كل حال فهذه مجرد أمثلة سمجة لا توضح لكم أن الحياة بكاملها وبشمولها، بمسيراتها الوسطية والرتيبة الكامدة. قد خيبتني

وخيبتي وخيبتي.

لقد كتب الشاب فيرتر (بطل إحدى روايات غوته- المترجم) مرة: ما هي ماهية الإنسان نصف الإله المعظم؟ ألا تنقصه تلك القوى الخفية كلما اشتدت حاجته إليها؟ وعندما يحلق في ملكوت المتعة أو يغرق في بئر العذاب ألا يستوقف في الحالتين ويعاد إلى الوعي البارد البليد وهو يتشوق لأن يذوب في خضم اللا نهاية الغزير. كثيراً ما أتذكر اليوم الذي نظرت فيه إلى البحر أول مرة. البحر كبير، البحر واسع، وامتدت نظرتي من الشاطيء إلى أبعد ما تستطيع وصوله، تمنيت أن أتحرر، ولكن لم يكن هناك غير الأفق لماذا يكون لي أفق؟ لقد أردت من الحياة لا نهايتها، وربما كان أفقي أضيق من آفاق غيري من البشر؟ لقد قلت إن ما ينقصني هو الإحساس بالوقائع. ولكن هل أحس بالواقع أكثر مما يجب؟ ألن أستطيع قريباً الاستمرار؟ هل سأكون منتهياً أسرع من المعتاد؟ ألا أعرف السعادة والألم إلا بأدنى وأحد درجاتهما وأكثرها ضحالة وميوعة؟ أنا لا أصدق ذلك ولا أصدق البشر باستثناء تلك الإقليمية منهم التي تقبل، فقط بدافع الحياة، قراءة الكلمات الكبيرة للشعراء.. وهذا طبعاً جبن وكذب.. هل لاحظت يا سيدي بالمناسبة أن ثمة بشراً يطفحون غروراً ويتحرقون شوقاً إلى أن يحترمهم الآخرون علناً ويحسدوهم سراً وأن هؤلاء البشر يدعون أنهم لم يجربوا في حياتهم سوى الكلمات الكبيرة عن السعادة، وليس عن البؤس؟

لقد حل الظلام يا سيدي وأنت لم تعد تصغي تماماً إلي؟ ولهذا أريد أن أعترف اليوم ولو مرة واحدة أنني أنا أيضاً حاولت في السابق مشاركة هؤلاء البشر كذبتهم، كي أظهر سعيداً أمام نفسي وأمام الآخرين ولكن مضت الآن سنوات على انهيار هذا الغرور وصرت بعدها وما زلت وحيداً بائساً وغريب الأطوار أحياناً، لا أنكر ذلك أنها هوايتي المفضلة أن أتأمل سماء الليل المرصعة بالنجوم أليست هذه أفضل طريقة للابتعاد عن الأرض والحياة عليها؟ وربما كان مغفوراً لي أن أحاول بها حماية هواجسي على الأقل..

أمــا مســألة أن أحلم بحياة متحررة تتبلور فيها الحقيقة داخل هواجسي الكبرى دون بقايا الخيبة المؤلمة المعذبة؟ أن أحلم بحياة لم يعد لها أفق؟ فأنا أحلـم هكـذا يا سيدي وأنا انتظر الموت، آه. إنني أعرفه تماماً، إنه الخيبة الأخـيرة.. أهـذا هـو الموت؟ أقول لنفسي في اللحظات الأخيرة ها أنا ذا أجربه.. (ما هو هذا يا ترى؟).

لكـن الطقس صار بارداً في الساحة يا سيدي وأنا قادر على الإحساس بذلك حوح.. سأنصرف متمنياً لك الأحسن..

• توماس مان في سطور

ولـد توماس في 1875/6/6 في لوبيك من أب ألماني وأم برازيلية رحلت بعد وفاة الأب إلـى ميونـيخ عـام 1893 مع أطفالها الأصغر ولحق بها بعد عام ولداها الكبيران هايـنريش وتومـاس مـان. وبينما عمل توماس متطوعاً في إحدى شركات التأمين ضد الحـريق، كان أخوه الأكبر هينريش قد كتب ونشر باكورة أعماله الأدبية، وتبعه توماس عـام 1901 بإصدار رواية سقوط عائلة التي دأب عدة سنوات على كتابتها في مجلدين، والتـي كانـت سـبب شهرته العالمية، وقد طبعت ووزعت عام 1910 للمرة الخمسين، وحصل بها أيضاً عام 1929 على جائزة نوبل للآداب.

وبعـد مقاومته الشرسة للنظام النازي الدكتاتوري اضطر للهجرة عام 1933 وأقام فـي سويسـرا ثـم في أميريكا حيث حصل على الجنسية فيها عام 1944 باعتباره لاجئاً سياسياً، بشكل مؤقت.. بناء على طلبه.

مـن أهـم أعمال توماس مان الأدبية الأخرى التي رسخت مكانته كأحد أكبر وأهم كـتاب القرن العشرين هي رواية: جبل السحر.. التي صدرت عام 1924 وكذلك ملحمته يوسـف وأخوته عام 1933 ثم دكتور فاوست 1947 التي جابه فيها التطورات السياسية فـي ألمانـيا بعـد الحـرب. ورفض بعناد أن يعود إلى وطنه معتبراً أنه ما زال محتلاً ومعترفاً بأنه عاجز عن المساهمة في تحريره فهو لا يملك سلاحاً غير الكتابة، التي لم تعد في رأيه كافية لتحرير أوطان احتلتها المدافع، والقنابل والطائرات.. لم يعتقد توماس مان بـأن شـعباً خضـع اثنتي عشرة سنة للقهر والتعسف النازي قادر على التحرر من نير الاحـتلال الإمبريالي الأميركي، ولهذا بقي بعيداً عن وطنه، وعندما كره أميريكا وأثارت وحشـيتها في اذلال الشعوب سخطه وغضبه، هاجر منها أيضاً عام 1952 إلى سويسرا

وعـاش في قرية قرب زيوريخ تدعى كيلش بيرغ وكتب أعمالاً متميزة كثيرة منها رواية اعترافات المحتال فيليكس كرول ورواية المخدوعة والقسم الأول من مذكراته.

واجـه مـان حملات نقدية لاذعة بسبب تصريحه أثناء زيارته الأولى لألمانيا بعد الحـرب أنـه سيبقى في المهجر ولا يريد أن يعيش في وطنه المحتل وناصبه الكثيرون العـداء ومنهم الشاعر المشهور برتولت بريخت الذي دعاه إلى العيش في الجزء الشرقي فـي ألمانـي بعد تأسيس دولة ألمانيا الديمقراطية الاشتراكية، لكن مان رفض ذلك أيضا ووصـف السـوفييت السـابقين بـأنهم محتلون مثل الأميريكان سواء بسواء. (علماً بأن خصومه اتهموه أكثر من مرة بأنه شيوعي.

قـال فـي آخر زيارة قام بها إلى مدينة لوبيك مسقط رأسه في ألمانيا قبل وفاته في مدينة زيوريخ في 1955/8/12 قال لزوجته:

نعـم أنـا ألماني لكني ألماني – عالمي، إنني رسول الحضارة الألمانية إلى العالم، وسأبقى أميناً على هذه الرسالة في السنوات القليلة الباقية من حياتي..

ج - الشـــعر

1- قصـائد مـن شـعر ليوبولد سينغور ، شعر: ليوبولد سينغور ، ترجمة : وفاء شوكت

2- قصـــيدتان مـــن اســـتراليا ، لـــس مـــوراي، ترجمة: .حسن ناصر

3- ابـتهالات مـن الـتراث الشركسـي ، عـن: شـنغوازة، ترجمة: .شفيق اسماعيل

قصائد من شعر

ليوبولد سيدار سينغور

■ ت: وفاء شوكت ■

ولد ليوبولد سيدار سينغور (1906-2001). في مدينة "جوال" الصغيرة على بعد مائة كيلو متر تقريباً جنوب "داكار"، وهو صانع استقلال السنيغال الماهر وقد أصبح رئيسها الأول.

تغوص أصول شعره في المناظر الطبيعية وأنغام وأساطيرْ طفولته الإفريقية التي يعيد سحرها بغنائية تَخلِق وحدة العالم ثانيةً. كما يحتفظ هذا الشعر الإفريقي العميق بسِمة الإنسانية الغربية، التي اكتشفها شاعرنا خلال دراساته العليا في باريس.

من مؤلفاته:

- *أناشيد الظلام (1945).*
- *القرابين السود (1948).*
- *أغانٍ لنابيت (1949).*
- *إثيوبيات (1956)*
- *ليليّات (1961).*
- *رثاء الصابيات (1969).*
- *رسائل شتوية (1973).*

***

حديقة فرنسا

حديقة هادئة،
حديقة وقورة،
حديقة عيناها مسدلتان مساءً
للَّيل،
الآلام والشائعات
كل كروب المدينة المدوِّية
تصل إليَّ، منزلقة على السطوح الملساء،
تصل إلى نافذتي
المائلة، تخفف من حدتها أوراق رقيقة وناعمة ومتأمِّلة.

أياد بيضاء،
إيماءات رهيفة،
إيماءات مسكِّنة.
لكن نداء التام ــ تام
الواثب

عبر الجبال

و

المحيطات،

من الذي سيهدِّئ، قلبي،
عند نداء التام ــ تام،

الواثب،

العنيف،

المُضَايِق؟

(أشعار غير مطبوعة).

امرأة سوداء

يا امرأة عارية، يا امرأة سوداء
ترتدين لونكِ الذي هو الحياة، وشكلك الذي هو الجمال؟
لقد كبرتُ في ظلك؛ وكانت نعومة يديك تعصب
عينيّ.

وها أنا في "قلب الصيف" في "الظهيرة"، اكتشفك أيتها الأرض
الموعودة، من أعلى ممرٍ جبلي متكلّس
ويصعق جمالكِ صميم فؤادي، مثل وميض عُقَاب.

يا امرأة عارية، يا امرأة غامضة
ياثمرة ناضجة ذات لحم ركين، نشوة النبيذ الأسود القاتمة، الثغر
الذي يجعل ثغري غنائياً
سافانا آفاقها صافية، ترتعش
لمداعبات "رياح الشرق" المتيِّمة.
تام ــ تام منقوش، تام ــ تام ممدود يزمجر
تحت أصابع "المنتصر"

صوتك الرنّانُ الخفيض هو أغنية "المحبوبة" المرهفة.

يا امرأة عارية، يا امرأة غامضة
الزيت الذي لا يغضّنه أي هبوب، الزيت الهادئ على خاصرتيّ الرياضي،
على جنبيّ أمراء "مالي".
غزالة ذات القيود السماوية، واللآلئ نجوم على ليل بشرتك.
لَذّات الألعاب الفكرية، بريق الذهب الأحمر على بشرتك
التي تتموج
في ظل شَعْرِك، يستضيء جَزَعي على ضوء شموس عينيك القادمة.

يا امرأة عارية، يا امرأة سوداء
أغنّي جمالك الزائل، الشكل الذي أثبّته في "الخالد"،
قبل أن يحولك "القدر" الغيور إلى رمادٍ لتغذية
جذور الحياة

من أناشيد الظلام ــ

ليلـــة إفريقـــية

هاهو القمر المتعب يميل نحو المجرى البحري الهادئ.
هاهي القهقهات تهدأ والرواة أنفسهم
يحرّكون رؤوسهم برفقٍ كالطفل على ظهر أمه.
هاهي أقدام الراقصين تثقل، وتثقل ألسنة الجوقات
المتناوبة.

إنها ساعة النجوم والليل الذي يحلم
ويتكئ على تلة الغيوم هذه، المختالة بمئزرها الحليبي الطويل
وتشع أسطح الأكواخ برقة. ماذا تقول، سراً، للنجوم؟
في الداخل، تنطفئ نار الموقد في أُلْفَة الروائح الحرِّيفة والعذبة

– من أناشيد الظلام –

صلاة الطفل الزنجي الصغير

• قصيدة للشاعر غي تيروليين، استشهد بها ليوبولد سيدار سينغور، في كتابه مختارات من الشعر الحديث الزنجي والمدغشقري، المكتوب باللغة الفرنسية.•

إلهي، إني تعبٌ جداً،
وُلدتُ تعباً،
ومَشيتُ كثيراً منذ صياح الديك،
والتلّ الصغير[1] الذي يقود إلى مدرستهم عالٍ جداً،
إلهي، أرجوك، لا تدعني أذهب إليها أبداً!..
أريد أن أتبع والدي في مجاري السيول النديَّة
فيما لا يزال الليل يخفق في غموض الغابات
حيث تنزلق الأرواح التي يأتي الفجر ليطردها.
أريد السير وقدماي عاريتان في الممرّات الحمراء الضيِّقة
التي تحرقها لُهُب الظهيرة.

---

[1] *التل الصغير: في جزر الأنتيل*

أريد النوم وقت قيلولتي عند أقدام أشجار المانجو الثقيلة؛
أريد أن أستيقظ
عندما تَجأر هناك صفارة البِيض
والمعمل
على مدى من القصب
كمركب مربوط إلى المرساة،
يتقيأ في الحقول طاقمه الزنجي...
إلهي، لم أعد أريد الذهاب إلى مدرستهم.
أرجوك، لا تدعني أذهب إليها.
يقولون إنه يجب على الطفل الزنجي الذهاب إليها
كي يصبح مماثلاً لسادة المدينة،
السادة بمعنى الكلمة.
إنني أفضّل التسكّع بمحاذاة معامل السُكَر
حيث الأكياس المنفوخة
التي يملؤها سكّر أسمرٌ مثل جِلدي الأسمر.
أفضل الساعة التي يتكلّم فيها القمر العاشق
بصوت منخفض في آذان أشجار جوز الهند المائلة،
وسماعَ ما يقوله في اللّيل
الصوت المبحوح لعجوز يحكي وهو يدخّن،
قصص "زامبا" و"الأرنب المكّار".
والعديد جداً من الأشياء أيضاً

غير الموجودة في الكتب.
الزنوج، كما تعلمون، لم يفعلوا سوى العمل الكثير.
فلماذا، يجب، زيادةً على ذلك، الدراسة في الكتب
التي تحدّثنا عن أشياء لا تخصُّنا هنا إطلاقاً؟
ثم إنَّ مدرستهم حزينة جداً، حقاً.
حزينة مثل سادة المدينة،
هؤلاء السادة، بمعنى الكلمة
الذين لم يعودوا يعرفون الرقص، مساءً، على ضوء القمر،
الذين لم يعودوا يعرفون المشي على لحم أقدامهم،
الذين لم يعودوا يعرفون رواية القصص في السهرات،
إلهي، لم أعد أريد الذهاب إلى مدرستهم!

♫ ♫ ♫

قصيدتان من استراليا

لِـسْ موراي

ت: حسن ناصر

* لـس مـوراي هو الأكثر حظاً من الشهرة والتقدير بين شعراء أستراليا الأحياء وربما شعراء الإنكليزية الأحياء. يقول ديريك وولكوت إن في شعر موراي ما لا يمكن أن تجده في شعر أي شاعر آخر يكتب بالإنكليزية.

شـاعر عـاش حياة تمردية نوعاً ما لكنه معتز بقرويته، ما زال يسكن الريف حتى هذه اللحظة، عانى لفترة طويلة من الكآبة التي ألقته في غيبوبة دامت سنوات. عاد موراي إلى نشـاطه الأدبـي في ما أسماه هو (ما بعد الحياة) صاعقاً بعد حصوله على جائزة اليوت الشعرية وحصوله على لقب شاعر البلاط بعد رحيل ستيفن سبندر.

لعل الطاقة الشعرية الهائلة التي يتحكم موراي بتوجيهها لفحص اللحظات الثانوية العابرة واسـتنطاقها شعرياً، تكمن وراء تعامله الفذ مع اللغة، حسه اللغوي الهائل يجعله يقول في واحدة من أهم طروحاته: إن النثر كتابة فكرة معينة أما الشعر فهو التفكير كله!

قـدرة الاخـتزال البلاغي (لا تعني البلاغة هنا لغة الأدب المتعالية أو اللغة المصدرية) تمكـنه مـن القـبض على روح اللحظة حتى لو لم يكن هناك حدث مهم، حميميته وعدم انسياقه وراء اللغة العامة يصنعان منه شاعراً استثنائياً مثيراً للجدل في معظم قصائده.*

***

الشاحنة المشتعلة

((إلى السيدة مارغريت ويلتون))

بدأ كلُّ شيء فجراً بطائرات مقاتلة،
طلعت من جهة البحر، ومع هذا لم تُشرق
عبرت الحاجز الرملي، واحدة، واحدة، واحدة
قدمت بسرعة خاطفة، حتى أن قوارير الفخار
التي أسقطها الاهتزاز من رفوف المطبخ
كانت لما تزل تدور في الهواء
حين اختفى ضجيج الغارة
طلعت من جهة البحر وألقت
على سطوحنا أعمدة من الرصاص
أطلقتها مدافع رشاشة
بصقت الشبابيك زجاجها، شبَّ الحريق فجأةً في شاحنة
إلى الخارج قفز سائقها، لكن الشاحنة استمرت في السير
تتهاعل النيران فيها
متعثرةً بأبواب البيوت في شارعنا
تتقدم... تتقدم
باسم كلِّ حق عرفناه في هذه المدينة، وكل عدل معروف
في هذا العالم، كان عليها أن تقف.
ينحرف سيرها لتصطدم بجدار بناية!
تتحول إلى هشيم بفعل قوة اللهيب الخالصة!

كانت الحرارة تلتهم جسدها ومعدنها برمته
لكنها لم تكن لتتوقف.
كلُّنا، نحن الذين عرفنا مكاننا، وتذكّرنا صلواتنا
أمسكنا بسياج الشرفة وحافات الشبابيك
متوسلين -بصوت يخرج من بين أسناننا المصطكة
إلى الشاحنة من أجل أن تكف عن تقدمها
أن تعبرنا عاصفتها، أن تختفي
أن تضربنا، المهم أن ينتهي الأمر
بعد ذلك رأينا أولاد شارعنا الهائجين يركضون في أعقابها
كلما تبعوها يقفزون فرحاً، كلّما زحفت إلى الأمام،
مع ملاحقتهم.لها، مبتهجين، كانت تتابع زحفها
غطاؤها ينصهر الآن، وهيكل سقفها قفص مزقته غوريلات اللهب
استمرت تتقدم عابرة سكة الترام
تعبر الكنيسة، تعبر آخر الشبابيك المشتعلة
وبعدها تعبر إلى خارج العالم
تأخذ معها الراكضين في أعقابها

*

قوس قزح عادي تماماً

العالم يدور حول (ربينز)
والنحيب يدور حول (لورنزينيس)
عند (تترسالز) الرجال يشيحون بأبصارهم عن قوائم الأرقام

عاملو البورصة ينسون قطع الطباشير في قبضاتهم
رجال يحملون الخبز في جيوبهم، يغادرون النادي اليوناني:
هناك رجل يبكي في (مارتن بليس)
ولا يتمكنون من إسكاته.
العربات في شارع جورج تحتشد ممتدة
لنصف ميل، ناشفة من الحركة، الجموع تتكلّم بفضول
جموع أخرى تتقدم مسرعةً، كثيرون يسيرون في الشوارع
الخلفية، والتي كانت رئيسية مزدحمة قبل دقائق، يشيرون:
هناك رجل يبكي في (مارتن بليس)
لا يتمكنون من إسكاته.
كان الرجل محاطاً بالناس، الرجل الذي
لم يقترب منه أحد، بكل بساطة ينتحب
ولا يريد كتم نحيبه، يبكي
ليس كطفل، ليس كالريح، كرجل
يبكي بوتيرة هادئة، لا يلطم صدره،
ولا يشهق بصوت عالٍ، تلك كانت كرامة نحيبه.
يصدنا عن الدخول في فضائه، بالفراغ الذي صنعه حوله
في سطوع الظهيرة، في مخمّس أحزانه،
مرتدو الزي الموحّد في الصفوف الخلفية من الجمع، والذين حاولوا
القبض عليه، نظروا إليه وشعروا، لدهشتهم، بأنهم يتطلّعون مأخوذين
إلى الدموع كما يتطلّع الأطفال مأخوذين إلى قوس قزح.

سيقول البعض، في أعوام ستأتي، إن هالة أو قوة
كانت تنتشر حوله، لا شيء كهذا.
سيقول البعض إنهم كانوا مصعوقين، وكانوا سيسكتون بكاءه
لو كانوا هناك،
الرجولة الصلبة، التحفظ الصارم، الأكثر رهافة بيننا.
يهتز بصمت، محترقاً بحياد الناس غير المتوقع
البعض ممّن يظنون أنفسهم سعداء، يتصايحون من بين العابرين
أصغر الأطفال فقط، وكما لو كانوا يتطلّعون إليه من النعيم
اقتربوا منه، وجلسوا عند قدميه مع الكلاب والحمامات المُغبرة.
هراء، يقول رجل يقف قريباً منّي
ويكمم فمه كما لو أنه يوقف قيئاً.
أرى امرأة تشرق، تفتح ذراعيها
وتهتز متقبلة هبة النحيب، كثيرون تبعوها
وتقبلوا الهبة أيضاً.
انتحب البعض لمجرد القبول، وامتنع البعض عن النحيب
خائفين من أي نوع من الموافقة.
لكن الرجل المنتحب، مثل الأرض لا يطلب شيئاً
الرجل الذي ينتحب يتجاهلنا ويواصل بكاءه بوجهه المتشنّج
وجسده العادي
ليست كلمات لكنها حداد، ليست رسالة لكنه الحزن
حزن صلب مثل الأرض، ممتد حاضر مثل البحر

حين يتوقف عن النحيب، ببساطة أيضاً يمشي بيننا
ماسحاً وجهه بوقار رجل كان ينتحب، والآن
أنهى نحيبه، متملّصاً من مريديه، أسرع الخطى
باتجاه ((شارع بت))

♫ ♫ ♫

ابتهالات من التراث الشركسي

عن: شنغوازة

■ ت. شفيق إسماعيل ■

الخطوات الأولى للطفل.

من الأعراف الشركسية والعادات القديمة إقامة حفلة بمناسبة وقوف الطفل على رجليه وسيره بضع خطوات. فتقام حفلة من أجل هذه المناسبة في دار أهل الصغير. فيذبح تيس أو خروف وتجهز صينية كبيرة من الحلاوة الشركسية، ويتم دعوة النساء وتقدم لهن وليمة بهذه المناسبة السعيدة، فتدعى النساء من الأقرباء والأهل والمعارف، ومن القرى الأخرى، فيأتين ملبيات، والجدير بالذكر أن هذه الحفلة نسائية لا يحضرها الذكور، وتخصص للدعاء.

ميما، ميما الصغير ابني
ميما ميما الجديد شمسي
أدعوا الله تعالى بهذه المناسبة
لك يا ميما الصغير طوال العمر
انظر إلى جدك ذي الشاربين
سيغدو لك شاربان مثله
ميما ميما الصغير ابني
ميما ميما الجديد عسلي الطيب

غير شوارب جدك
آمل لك الخير من الله طوال العمر
نهض جدك إلى البقرة
وفي نيته ذبح البقرة
ميما ميما الصغير ابني
ميما ميما الجديد عمري
أراك وأنت جالس على فرسك مع بنت الجيران
أدعو أن أراك دائماً ذا حظ وفير
جدك وجدتك يؤكدان
ويقولان لوالدك بأنك مختلف عن الآخرين
ميما ميما الصغير ابني
ميما أدعو الله أن يبقيك في نظري،
يتعجل ويتلهف لرؤيتك
أبوك ذو الشارب ينظر إليك
ميما ميما دعه ينمو يا رب
ميما ميما اجعله يصبح ذا مكانة
اعهده بعنايتك
ليصبح رجلاً مقداماً شجاعا
ميما ميما الصغير شمسي
ميما ميما الجديد قمري
أدعو الله أن لا تواجه عدواً

وأن تعيش بأمان

وأن يجعل كلبك طيباً

وفرسك مطيعا

وأن يمدحوا ما تقوم به

ويطلبوا بضاعتك وصناعتك

ويبقيني الله لأراك كثيرا

وإنها فرحتي اليوم

جيراننا يدعون لنا

تلعب معك خالتك

ويبقيك الله بسعادة دائمة كسعادتنا

هذه الأدعية والابتهالات يدعون بها للصغير، وهم يسيرون بخطوات في مثل هذه المناسبات، ويحضرها الصغار ويصفقون ويكونون سعداء ومسرورين.

ابتهالات للعروس:

يا الله

هذه العروس الصغيرة

التي دخلت هذه الدار

اجعل من خرجت من عندهم بخير

واجعل من دخلت عندهم بخير

واجعل حياتها المقبلة بخير

أدعوك يا رب

يا الله

وحد كلمتيهما وحياتهما

وأبعد عنهما المرض والأذية

وأبعد عنهما الحزن وسيء الكلام

واجعل أمورهما ميسرة

وأبعد الأمور السيئة عنهما

ولا تجعل أي خلاف بينهما

يا الله

أدعوك أن تجعلهما عائلة سعيدة

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل سيرتهما سيرة حسنة

ولا تجعل سيرتهما سيئة

من يخرج منهما يترك خيراً بمنزله

والداخل يجعل فيه خيراً

يا الله

اجعلهما ممن لعائلاتهم شهرة

واجعل مثل هذه الأسرة ذائعة الصيت

اللهم اجعلهما أسرة كبيرة

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل أرضية منزلهما كالسرير

واجعل موقدهما مرتفعاً

وباقي الأشياء ذات قيمة ويسر

واجعلهما بصحة جيدة

واجعل ما تلبسه وتستعمله من صنعها

يا الله

أدعوك بجعلهما عائلة كبيرة

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل كلامها سريعا كنقر الدجاج

واجعل كلامها هادئاً كهدوء الخروف

واجعل منزلها جميلاً مرتباً

ولا تجادل في أمور المشورة

ومنفذة لما يوصى لها

واجعلها تحب الأثاث

واجعلها تحب الجميع دون توقف

يا الله

اجعلها مرتاحة وذات عمر مديد وحظ سعيد

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل أرضية منزلهما كالنحاس

وعتبة بابهما كالفضة

وجدرانه كالذهب

وسقفهما يتناثر منه الماس والجواهر

يا الله

اجعلهما بخير

أدعوك يا رب

يا الله

يا قادر على كل شيء

هذه صاحبة الدار

اجعلها أينما مدت يدها تكون بخير

اجعل عرائسها الصغيرة يعاملوها كالأميرة

واجعلها كالحماة الحكيمة

وتعيش معهم

كلامها طيب وتأكل معهم ما يأكلون

يا الله

اجعلهم من البداية بسعادة دائمة

أدعوك يا رب

يا الله

هذا الشاب هو العريس

معروف من قبل أناس كثر

من لا يعرفه شخصياً يسأل عنه

اجعل كلمته مسموعة في البلاد

واجعل أسرته سعيدة

أدعوك يا رب

يا الله

اجعل نفسيتيهما ورغباتهما خيرة

واجعل ذكرهما طيباً ونقياً

واجعل الأمكنة التي يصلونها خيزة طيبة

يا الله

اجعلهما سعيدين

أدعوك يا رب

يا الله

هذان العروسان الاثنان

اجعل منهما ذرية كثيرة

اجعلهما بصحة جيدة

ولا تحل بهما مشكلة

ولا تصدر عنهما أية مشكلة

أدعوك يا رب

يا الله.

اجعل أسرتي العروسين الجديدين

اجعل قرابتهما بخير وسعادة

واجعلهما يشاهدا أولادهما سعداء

أدعوك يا رب

يا الله

يا من كلمته تنفذ ولا ترد

اجعل حياتهما بنعيم

يا رب اجعلهما عائلة كبيرة

تساؤل:

الشراكسة المؤلفون من اثني عشر فرعاً

أطراف الشراكسة المرتبطين كأسرة لأم واحدة

لقد كنتم كالنجم اللامع في البلاد

وكل من يراكم يحسدكم

الناتحوج والبسلني ويجرقوايه

والجان والماخوش والحاترقايه والشابسيغ

ومن ثم الأبزاخ والقبرطاي

فرع الآدمي والجمكوري والبجدوغ[1]

بلادكم هي أجمل بقاع القفقاس

أغنى الأراضي وأثمرها في أرضكم

تألبت الدول في تشتيتكم

وكانت أعمالكم الحربية حجة لتهجيركم

الآن وزعتم في أنحاء العالم

تشاورتم في ليالي الشهور الحزينة

---

[1] هذه أسماء فروع الشراكسة

وكانت قلوبكم تتمزق لتطلعاتكم

تحترق بأقل شعلة مثل ذباب الأعشاب

الشراكسة المؤلفون من اثني عشر فرعاً

أعضاؤكم كمثل أعضاء باقي البشر

تتنازعون وقلوبكم محطمة

فأين لكم التفكير بحياة سعيدة؟

♫ ♫ ♫

د - المسرح

1 ـ الفـــارس البخــــيل ، بقلـــم: الكســـندر بوشـــكين

ترجمة: عدنان جاموس

□

الفارس البخيل

"مسرحية شعرية قصيرة في ثلاثة مشاهد"

الشاعر الروسي: الكسندر بوشكين

■ ت: عدنان جاموس ■

المشهد الأول

(في البرج)

ألبير وإيفان

ألبير : سأبرز إلى النزال أياً كان الأمر
أرني الخوذة يا إيفان.
(يناوله إيفان الخوذة).
إنها مخروقة، معطوبة، لا يمكن اعتمارها.
يجب الحصول على خوذة جديدة.
يالها من طعنة! الكونت ديلورج اللعين!

إيفان : وأنت لم تقصّر في الرد.
لقد ألقيت به عن ظهر فرسه،
وتركته يوماً بكامله طريح الفراش بين الحياة والموت،

ولا أظن أنه قد تعافى.

ألبير : ومع ذلك فهو لم يخسر؛

درع صدره الفينيسياني ظل سليماً،

أما صدره بالذات: فلا يساوي عنده فلساً؛

إنه لن يشتري بدلاً منه.

لماذا لم أنزع خوذته عن رأسه فوراً

ليتني فعلت عندما لم يكن هذا مخجلاً

أمام السيدات والدوق. الكونت اللعين!

كان الأفضل لي أن يخرق رأسي.

كما أنني بحاجة إلى ثوب. في المرة الأخيرة

كان جميع الفرسان يرتدون الأطلس والمخمل

وهم جالسون إلى مائدة الدوق،

وأنا وحدي كنت في ثوب مرقع.

تذرعت حينئذٍ بأن وجودي في النزال جاء مصادفة،

فما عساي أقول الآن؟ آه من الفقر، آه منه!

كم يذل نفوسنا!

عندما خرق ديلورج خوذتي

برمحه الثقيل، ومر بجانبي كالسهم

وهمزت جوادي "أمير"

واندفعت حاسراً كالإعصار

وألقيت بالكونت لمسافة عشرين خطوة.

وكأنه غلام صغير يتدرب، فنهضت السيدات

من مقاعدهن، وغطّت كلوتيلدا وجهها براحتيها
وأطلقت صرخة لا إرادية،
وأشاد حكّام النزال بضربتي
عندها لم يفكر أحد في سبب
شجاعتي وقوتي العجيبة!.
لقد جُنَّ جنوني لأن خوذتي أعطبت.
أعرفت سبب بطولتي؟ إنه البخل؛
أجل! ليس من الصعب أن تصيبك العدوى به
وأنت تحت سقف واحد مع أبي.
كيف حال جوادي المسكين "أمير"؟

إيفان : مازال يعرج
لا يمكنك امتطاؤه بعد.

ألبير : إذاً لا حيلة لي، سأشتري الكُميت.
لن يطلبوا سعراً غالياً.

إيفان : السعر ليس غالياً، ولكن ليس لدينا مال.

ألبير : وماذا يقول المتبطل سولومون؟

إيفان : يقول إنه لم يعد يستطيع
إقراضك نقوداً دون رهن.

ألبير : رهن! وأنّى لي به، ياله من شيطان!

إيفان : أخبرته.

ألبير : وماذا قال؟

إيفان : يزحر ويتمنع.

ألبير : ليتك قلت له إن أبي
غني أيضاً، كاليهودي، وإنني
سأرثه عاجلاً أو آجلاً.

إيفان : قلت له.

ألبير : وماذا؟

إيفان : يتمنع ويزحر.

ألبير : يا للمصيبة!

إيفان : أراد أن يحضر بنفسه.

إيفان : إيه، حمداً للرب، لن أخلي سبيله إلاّ بفدية.
(يُطرق الباب)
من هناك؟
(يدخل اليهودي)

اليهودي : خادمك الذليل.

ألبير : آه، صاحبي!
اليهودي اللعين، سولومون المحترم،
تفضل إلى هنا:
سمعت أنك لا تثق بالدَيْن.

اليهودي : آه، أيها الفارس الكريم!
أقسم لك كان بودّي... ولكن، حقاً، لا أستطيع.
من أين لي المال؟ لقد أفلست تماماً
وأنا أساعد الفرسان بكل طاقتي
ولا أحد يدفع لي. لقد أردت أن أرجوك
ألا يمكنك أن ترد لي ولو جزءاً...

ألبير : أيها اللص!

لو كان لدي نقود

هل كنت سأتحمل مشقة التعامل معك؟! كفى،

لا تكن عنيداً، يا عزيزي سولومون

أعطني النقود. هيا ناولني مئة

قبل أن يفتشوك.

اليهودي : مئة!

ومتى كنت أمتلك مئة!

ألبير : اسمع:

ألا تخجل من امتناعك

عن إغاثة أصدقائك؟

اليهودي : أقسم لك...

ألبير : كفى، كفى،

أنت تطلب رهناً؟ ياللسخافة!

ماذا أرهن عندك؟ جلد خنزير؟

لو كان لدي ما أرهنه

لكنت بعته منذ مدة طويلة.

وهل كلمة الفارس قليلة عندك، أيها الكلب؟

اليهودي : كلمتك تعني الكثير الكثير مادمتَ حياً.

إنها تفتح أمامك، كالتعويذة،

كل خزائن الأثرياء الفلمنك؛

ولكن إذا أعطيتموني إياها،

أنا اليهودي المسكين، ثم توفيتم
(أبقاكم الرب)، عندئذٍ ستكون في يدي
كمفتاح علبةِ مجوهرات ملقاةٍ في البحر.

ألبير : وهل من المعقول أن أموت قبل أبي؟

اليهودي : من يدري؟ عدد أيامنا ليس بأيدينا
ترى الفتى بالأمس مزدهراً، وهاهو اليوم قد مات
وشيوخ أربعة يحملونه
على أكتافهم المعوجة إلى القبر.
البارون سليم معافى. وبمشيئة الرب
سيعيش عشر سنين، أو عشرين،
أو خمساً وعشرين، أو ثلاثين.

ألبير : أنت تكذب، أيها العبري: بعد ثلاثين سنة
سأتم الخمسين، فما حاجتي إلى النقود عندئذٍ؟

اليهودي : النقود؟ ا لنقود دائماً وفي كل عمر نحتاج إليها،
ولكن الشاب يجد فيها خدماً نشيطين
يرسلهم إلى هنا وهناك غير آسف
أما الشيخ فيرى فيها أصدقاء مخلصين
يصونهم كحدقة العين

ألبير : أوه، أبي لا يرى فيها خدماً ولا أصدقاء
بل أسياداً يقوم على خدمتهم.
وكيف يخدمهم! كعبد جزائري
ككلب مربوط بسلسلة. يعيش في كوخ غير مدفأ،

يلعق الماء ويأكل كسرات خبز جاف،

لا ينام طوال الليلِ، ولا ينفك يتراكض وينبح،

والذهب يستقر مطمئناً في الصناديق.

اصمتْ! إنه يوماً ما

سيخدمني وينسى الاستقرار

اليهودي : أجل؛ في جنازة البارون.

سيُسكب من النقود أكثر مما سيسكب من الدموع،

فليقرّب لك الرب موعد الإرث.

ألبير : آمين!

اليهودي : أوَ يمكن...

ألبير : ماذا؟

اليهودي : كنت أفكر أن ثمة وسيلة...

ألبير : أية وسيلة؟

اليهودي : نعم، أعرف شخصاً عجوزاً

إنه صيدلاني يهودي فقير

ألبير : أهو مراب مثلك؟

أم أشرف منك؟..

اليهودي : لا، أيها الفارس، "توفي" يمارس تجارة أخرى،

إنه يركّب قطرات..

مفعولها ، حقاً، عجيب.

ألبير : وما شأني بها؟

اليهودي : تصب ثلاث نقاط لا غير في كأس ماء

لا يظهر لها طعم ولا لون
ويموت شاربها دون مغص في البطن
ودون غثيان ودون ألم.

ألبير : عجوزك هذا يتاجر بالسم.

اليهودي : نعم، وبالسم أيضاً.

ألبير : إذاً فأنت تقرضني بدلاً من النقود
مئتي قارورة سم؛ ثمن كل واحدة
قطعة ذهبية، أليس كذلك؟

اليهودي : يروق لكم أن تسخروا مني
لا؛ أنا أردت... لعلكم... كنت أظن
أن البارون آن له أن يموت.

ألبير : كيف! أسمم أبي ! هل تجرأت أن... لابنه...
إيفان! أمسك به. أتجرأت أن تقول لي أنا هذا!
هل تعرف، أيتها النفس اليهودية،
أيها الكلب، أيتها الأفعى!
سأشنقك الآن عند البوابة.

اليهودي : أخطأتُ !
اصفح عني: كنت أمزح.

ألبير : إيفان، أحضر حبلاً.

اليهودي : أنا.. كنت أمزح. لقد أحضرت لك النقود.

ألبير : اغرب عني، أيها الكلب!
(يخرج اليهودي).

أترى إلى أي حد يوصلني
بخل أبي والدي!
أترى علامَ تجرأ اليهودي أن يعرض عليَّ!
ناولني كأس خمر... كل جوارحي ترتعش..
ولكنني يا إيفان.. أنا بحاجة إلى النقود.
الحَقْ باليهودي اللعين
وخذ منه المال، وأحضر لي دواة
لأكتب لهذا المحتال سنداً.
ولكن لا تأت بهذا اليهودي
إلى هنا.. بل لا، تمهّل.
نقوده تفوح منها رائحة السم
كفضّةِ سلَفه البعيد..
لقد طلبتُ خمراً.

إيفان : ليس لدينا ولا قطرة واحدة.

ألبير : وأين ما أهداه إليَّ ريمون
من إسبانيا؟

إيفان : البارحة أعطيتُ الحداد المريض
آخر زجاجة.

ألبير : نعم، تذكرت، أعرف..
إذاً، أعطني ماءً. يالها من عيشة لعينة!
انتهى! لقد قررت: سأذهب أطلب الإنصاف
عند الدوق: فليرغموا أبي

على أن يعاملني كابنٍ، لا كفأرٍ
مولود في جحر تحت الأرض.

المشهد الثاني

(في القبو)

البارون : مثل فتىً عابث ينتظر اللقاء
مع فاسقة مراوغة
أو مع حمقاء أغواها،
انتظرتُ طوال النهار لحظةَ نزولي
إلى قبوي السري، إلى صناديقي المخلصين.
يومٌ سعيد. فاليومَ أستطيع
أن أهيل في الصندوق السادس (الذي لم يمتلئ بعد)
حفنة من الذهب الملموم.
إنها تبدو قليلة، ولكن بالقليل فوق القليل
تتعاظم الكنوز. قرأت في مكان ما
أن ملكاً أمر جنوده مرة
أن يجمعوا التراب في كومةٍ حفنةً حفنة
وإذا بتَلٍّ يرتفع عالياً بكبرياء
وغدا باستطاعة الملك أن يرى من القمة بابتهاج
الوادي المغطى بخيام بيضاء
والبحر تمخر عبابه السفن.
وأنا بإحضاري هذه الحفنة البائسة

أدفع ضريبتي المعتادة لقبوي هذا.
وها أنا قد أعليت تلّي، ومن فوق قمته الشامخة
أستطيع أن أرى كل ما يخضع لسلطاني.
وما الذي لا يخضع لسلطاني؟ إنني كمارد جبار
أستطيع من هنا أن أحكم العالم.
وما إن أشاء حتى تسمق القصور فوراً
في حدائقي الرائعة،
وتقبل الحوريات أسراباً متراكضة.
وتحمل ربّات الفنون جزيتها إليَّ؛
والعبقرية الحرة تعمل من أجلي.
والفضيلة والجهد الذي لا يعرف النوم،
سينتظران باستكانة مكافآتيَ.
إذا صفَرْتُ سيزحف إلي بخنوع ووجل
الشرُّ الملطخ بالدماء،
ويلثم يدي وينظر في عينيَّ
ليقرأ فيهما أوامر مشيئتي.
كل شيء طوع بناني، وأنا لستُ طوع أحد.
أنا أسمى من كل الرغبات. نفسي مطمئنة.
إنني أعرف مدى قدرتي: ومعرفتي هذه.
تكفيني...
(ينظر إلى ذهبه).
يبدو ليس كثيراً
ولكن كم من الهموم والخُدَع والدموع

والتوسلات واللعنات الإنسانية

تتمثل في هذا الكائن الثقيل.

هنا يوجد دينار قديم... هاهو.

اليوم أعطتني إياه إحدى الأرامل، ولكنها قبل هذا

ظلت نصف نهار مع أطفالها الثلاثة تحت نافذتي

وهي راكعة على ركبتيها تعول وتنتحب.

هطل المطر، ثم كف، وعاد فهطل ثانية

والمحتالة لم تغادر؛ كان بإمكاني

أن أطردها، ولكنّ هاتفاً همس لي

إنها أحضرت إليَّ دَيْنَ زوجها

ولا تريد أن تدخل السجن غداً.

وهذا؟ هذا جلبه لي تيبو؛

من أين له به، هذا الكسول النصّاب؟

سرقه طبعاً. أو ربما قطع الطريق

على أحدهم، ليلاً، في الدغل...

أجل! لو أن كل العرق والدموع والدماء

التي انسفحت لقاء المكنوز هنا

تنبثق معاً من باطن الأرض

لحدث طوفان جديد، ولاختنقتُ

في قبوي الوفي هذا. ولكن حان الوقت.

(يهم بفتح الصندوق).

في كل مرة أريد فيها فتح أحد صناديقي

تشتعل فيَّ النار، وأرتعد

ليس خوفاً (أوه! وممّن أخاف؟
سيفي بجانبي: الفولاذ النبيل
مسؤول عن الذهب)، ولكن شعوراً غامضاً
يعصر قلبي عصراً.
الأطباء يؤكدون لنا: أن ثمة أناساً
يجدون متعة في القتل.
وأنا عندما أولج المفتاح في القفل،
أشعر كما يشعر هؤلاء
عندما يطعنون الضحية بالخنجر:
بالمتعة والرهبة معاً.
(يفتح الصندوق).
هذا هو نعيمي!
(يهيل النقود).
هيا ادخلوا، كفاكم تجوالاً في الأرض
لخدمة أهواء الإنسان وحاجاته.
ناموا هنا نوم القوة والطمأنينة
كما تنام الآلهة في أعماق السماوات..
أريد اليوم أن أقيم وليمة:
سأشعل شمعة أمام كل صندوق
وأفتحها كلها وأقف وسطها
ناظراً إلى الأكوام البرّاقة.
(يشعل الشموع ويفتح الصناديق واحداً إثر آخر).
أنا ملك على عرشي! يالهذا البريق السحري!

مملكتي قوية ومطيعة لي؛
فيها سعادتي، فيها شرفي ومجدي!
إنني الملك... ولكن...من سيأتي بعدي
ويتولى السلطة فيها؟ وريثي؟
إنه مجنون، مبذّر غرّ،
جليس الفسّاق والعرابيد،
وما إن أموت حتى ينزل إلى هنا
إلى تحت هذه العقود المسالمة الخرساء
مع جمع من رجال الحاشية المتملقين الجشعين
فيسرق المفاتيح من جانب جثتي
ويفتح الصناديق وهو يقهقه
وتنهمر كنوزي في الجيوب الحريرية المثقوبة..
سيحطم الأواني المقدسة،
ويروّي الوحول بالزيت الملكي المقدس.
سيبدد الثروة.. فبأي حق؟
وهل حصلت أنا على كل هذا هبَةً،
أو بسهولة، كالمقامر الذي يلقي
بكعب النرد، ويجرف أكوام النقود جرفاً؟
من يعرف كم كلفني هذا من حرمان مُرّ
وهوىً مكبوتٍ وتفكيرٍ مضنٍ
وهمّ في النهار وأرقٍ في الليل؟
أم أن ابني سيقول:

إن قلبي قد طَحلَبَ
وإنني لم أكن أعرف الشهوات، وإن ضميري
لم يقرعني قط؛
الضمير: ذاك الوحش الحاد المخالب
الذي يخدش القلب؛ الضمير:
ذاك الضيف المتطفل؛ الجليس المضجر؛
الدائن الفظ؛ ذاك المشعوذ
الذي يجعل القمر يظلم،
والقبور تضطرب، وتلفظ موتاها؟
لا، إن عليه أولاً أن يعاني الأمرّين في جمع الثروة
وبعد ذلك سنرى إن كان هذا التعس
سيبدد ما اكتسبه بدمه أم لا.
آه، ليتني أستطيع أن أخفي هذا القبو
عن عيون من لا يستحق رؤياه! آه ليتني أستطيع
أن آتي من قبري طيفاً حارساً،
وأجلس على أحد هذي الصناديق
وأحمي كنوزي من الأحياء، كما أفعل الآن!...

المشهد الثالث

(في القصر) - ألبير والدوق

ألبير : صدقني يا مولاي، طويلاً صبرت
متحملاً خجل الفقر المر، ولولا أن طفحت الكأس

لما سمعتم شكواي.

الدوق : أصدق، أصدق: فارس نبيل مثلك
لا يتهم أباه لو لم تطفح الكأس.
قلة هم الفاسقون الذين يفعلون ذلك...
اطمئن: سألوم والدك على انفراد، دون ضجة،
وأجعله يخجل من نفسه.
إنني أنتظره. لم نتقابل منذ مدة طويلة.
لقد كان صديقاً لجدي. وأذكر أنني عندما كنت طفلاً
كان يركبني على حصانه،
ويغطي رأسي بخوذته الثقيلة
التي كانت تبدو كناقوس.
(ينظر من النافذة).
من هذا؟ أليس هو؟

ألبير : نعم، هو يا مولاي.

الدوق : ادخل أنت إلى تلك الغرفة.
سأناديك.
(يذهب ألبير ويدخل البارون).
بارون!
يسرني أن أراك نشيطاً معافى.

البارون : أنا سعيد يا مولاي لأنني ما زلت قادراً
على أن أحضر تنفيذاً لأمرك

الدوق : لقد افترقنا يا بارون منذ مدة طويلة.
هل تتذكرني؟!

البارون : أنا يا مولاي؟!
أتذكرك كما لو كنت أراك الآن. أوه،
لقد كنتَ طفلاً نشطاً، وكان الدوق المرحوم
يقول لي: يا فيليب(كان يناديني دائماً فيليب).
ما قولك؟ آ.؟
بعد عشرين سنة، أنت وأنا، في الحقيقة
سنبدو غبيين أمام هذا الصغير..
أي أمامك أنت...

الدوق : نحن الآن سنجدد التعارف؛
أنت نسيت بلاطي.

البارون : أنا الآن عجوز يا مولاي:
فما عساي أفعل في البلاط؟ أنت شاب
وتهوى المبارزات والاحتفالات؛
وأنا لم أعد أصلح لها. ولكن إذا قدَّر الرب علينا الحرب
فإنني مستعد أن أتسلق الجواد من جديد زاحراً
وسأجد القوة لأشهر سيفي القديم
بيد مرتجفة دفاعاً عنك.

الدوق : أيها البارون! إن وفاءك معروف لدينا،
وقد كنت صديقاً لجدي، وكان والدي
يحترمك، وأنا كنت دائماً أراك
فارساً مخلصاً شجاعاً ــ تعال نجلس
هل لديك، يا بارون، أبناء؟

البارون : ابن واحد.

الدوق : لماذا لا أراه في قصري؟
أنت سئمت البلاط، ولكن هو،
سنُه ورتبته تؤهلانه للحضور إلينا.

البارون : ابني لا يحب حياة المجتمع الراقي الصاخبة
طبعه برّاوي وسوداوي
لا ينفك يجول في الغابات حول القصر
كأيّل فتي.

الدوق : لا، إن تجنبه المجتمع
يسيء إليه. نحن سنجعله في الحال
يعتاد حفلات اللهو والرقص والمبارزات.
أرسله إليَّ. وعين له جعالةً
تليق برتبته.
أراك عبست، ربما تكون
قد تعبت من الطريق.

البارون : مولاي، أنا لم أتعب
ولكن أنت أحرجتني.
لم أكن أريد أن أعترف أمامك، إلاّ أنكم
أرغمتموني على أن أقول عن ابني
ماكنت أرغب في إخفائه عنكم.
إنه، للأسف يا مولاي، غير جدير
بإحسانكم ورعايتكم،

فهو يقضي شبابه في العربدة.
والرذائل الوضيعة.

الدوق : هذا لأنه وحيد يا بارون. الوحدة والفراغ
يفتكان بالفتيان.
أرسله إليَّ: وهو سينسى
العادات التي ولّدتها في نفسه الأماكن الموحشة.

البارون : اعذرني يا مولاي، إنني حقاً
لا أستطيع الموافقة على هذا...

الدوق : ولكن لماذا؟

البارون : اعفوا الشيخَ..

الدوق : إنني أطلب منك أن تبيّن لي سبب رفضك.

البارون : أنا غاضب على ابني.

الدوق : وما السبب؟

البارون : لارتكابه جريمة شنيعة.

الدوق : وماهي هذه الجريمة؟

البارون : اعفوني، أيها الدوق..

الدوق : هذا غريب جداً،
هل أنت خجل عنه؟

البارون : نعم، خجل..

الدوق : ولكن أخبرني ماذا فعل؟

البارون : إنه.. إنه... أراد قتلي.

الدوق : قتلك! إنني سأقدمه

إلى المحكمة كشرير حاقد

البارون : لن أقدم براهين؛ مع أنني أعرف

حق المعرفة أنه يتمنى موتي

ومع أنني أعرف أنه حاول...

الدوق : ماذا؟

البارون : سرقتي.

(ألبير يندفع إلى الغرفة).

ألبير : أنت تكذب يا بارون.

الدوق : *(للابن)* كيف تجرأت؟..

البارون : أنت هنا! أنت، أنت، تجرأت!

واستطعت أن تقول لأبيك مثل هذه الكلمة!

أنا أكذب! وأمام مولانا!

لي، لي، أنا.... أم أنني لم أعد فارساً؟!

ألبير : أنت كذّاب.

البارون : ألم يقصف الرعد بعد، يا إلهي العادل!

التقطْ إذاً، ودَعِ السيفَ يفصل بيننا!

(يلقي بقفّازه، ويسارع الابن إلى التقاطه).

ألبير : أشكرك، هذه أولى عطايا الأب.

الدوق : ما هذا الذي رأيته؟! ماذا جرى أمامي؟!

الابن يقبل تحدي أبيهِ العجوز.

ما هذه الأيام التي تقلّدتُ فيها

سلسلةَ الدوقية! اصمتا: أنت أيها المجنون،

وأنت، أيها النمِرُ! كفى. *(للابن)* الق بهذا؛

أعطني هذا القفاز *(ينتزعه منه)*.

ألبير : *(جانباً)* وا أسفاه!

الدوق : لقد غرز فيه أظافره! الوحش!

اغربا: إياكما أن يقع بصري عليكما

قبل أن أدعوكما بنفسي،

(يخرج ألبير).

أنت أيها العجوز التعس!

ألا تخجل من نفسك...

البارون : الصفح يا مولاي،

لا أستطيع أن أقف..ركبتاي

تضعفان... إنني أختنق! أختنق! أين المفاتيح

المفاتيح، مفاتيحي!...

الدوق : لقد مات. يا إلهي!

زمن فظيع، قلوب فظيعة!

حاشية:

كتب بوشكين في النص الأصلي تحت عنوان المسرحية[1]:

(مشـاهد من تراجيكوميديا تشينستون THE COVETOUS KNIGHT) وهذه العبارة ليست، في الحقيقة، سوى اختلاق؛ إذ لم يكن لدى شينستون (وهو كاتب إنكليزي من القرن الثامـن عشـر كان الروس يسمونه تشينستون)، ولا لدى أي كاتب آخر عمل يماثل هذه المسـرحية الأصيلة التي أبدعتها ريشة بوشكين في ذاك الخريف الإبداعي المدهش الذي قضـاه الشـاعر في عام 1830. في قرية "بولدينو" التي حبسه فيها الحجر الصحي نحو شهرين بسبب تفشي مرض الكوليرا في المنطقة. كتب بوشكين هذه المسرحية الشعرية في 21-23 تشـرين الأول، وكانت أولى المسرحيات الأربع التي اشتهرت في تاريخ الأدب باسـم "التراجـيديات الصغيرة"، (المآسي الصغيرة)، ولكن المسرحية لم تنشر إلا في عام 1836 فـي العـدد الأول من مجلة "المعاصر" (سوفريمينك) التي أسسها الشاعر وبدأ بإصدارها في الحادي عشر من نيسان العام نفسه.

وقـد صور بوشكين في مسرحيته هذه مشاهد من دوقية أوربية في منطقة "فلاندرا" في حقبة متأخرة من القرون الوسطى، عندما نفذت إلى أعماق المجتمع الإقطاعي ـ الفروسي الأوروبي قوة جديدة طاغية هي قوة الذهب والنقود.

كتب الناقد الروسي الشهير بيلينسكي في إحدى مقالاته عن إبداعات بوشكين:

"هوى البخل المستحكم ليس بالفكرة الجديدة، ولكن العبقري قادر على أن يجعل من القديم جديداً. إن مثال البخل واحد، ولكن نماذجه تختلف اختلافاً لا نهاية له.

"بلوشـكين" عند غوغول دنيء ومقزز: إنه شخصية كوميدية، أما بارون بوشكين ففظيع: إنه شخصية تراجيدية. والشخصيتان صادقتان إلى حد مذهل...".

وممـا يلفت النظر بقوة في هذه المسرحية شخصية "اليهودي" المرابي الذي لا يتورع عن ارتكاب أية جريمة سعياً وراء استيلائه على المزيد من المال الذي يتيح له التحكم بمصاير البشر.

ويشير بوشكين ببصيرته النيرة إلى أن هذا اليهودي ليس استثناء أو شخصية عرضية، بل هو أنموذج يرتبط خلقاً وطبعاً وسلوكاً بسلفه القديم "يهوذا الاسخريوطي" الذي خان معلمه "السيد المسيح" وباعه لأعدائه بثلاثين من الفضة.

□□

---

[1] ـ بدلاً من عبارة "مسرحية شعرية قصيرة في ثلاثة مشاهد" ـ المثبتة في الترجمة.

هـ - مراجعة كتاب

1- مـراجعة ملـف عـن الأدب الألماني المعاصر، صحيفة لوموند
إعداد وترجمة: هدى أنتيبا

مراجعة ملف
عن الأدب الألماني المعاصر

■ إعداد: هدى أنتيبا ■

الأدب الألماني هل يدير ظهره للماضي؟

كيف تصبو الثقافة الألمانية للعالمية؟...

وماذا يحمل أدب "الأنقاض" -كما يدعونه على ضفاف الراين- للغة "غوتيه" اليوم؟

وهل صحيح أن الأدب الألماني يدين بشهرته لكتّاب أجانب: "توماس برنهارد" النمساوي و "كافكا وريلكه" من مواليد "براغ"... استعاروا لغته للانتشار؟!...

اجتذبت الثورة الفرنسية الكتاب الألمان... فصفقوا لها قبل أن تغدو جسر عبور لغتهم الحدود الإقليمية... وسرعان ما خيمت الرومانسية الألمانية على يد "غوتيه" فوق القارة العجوز ليمهد هذا التيار الأدبي الطريق أمام انطلاق الشعر التعبيري الألماني من قمقمه نحو "العالمية"... ثم جاء اندلاع الحرب العالمية الثانية ليشطر البلاد إلى نصفين ويمزق الأمة وتطلعاتها ويدفع نخبة من الأقلام الألمانية إلى الهجرة والمنفى... وليسجل النصف الأخير من القرن العشرين محاولات عشرات المبدعين الألمان الانخراط في مسيرة الأدب العالمي...

ألم يتأثر جيل الستينات والسبعينات بالفلسفة الوجودية الفرنسية التي انتقلت عدواها إلى أنحاء العالم؟

... مبادرة وضعت حداً للعزلة الفكرية التي عاشها جيل بكامله إثر انهزام

ألمانـيا العظمـى. خلفت تلك التطورات بصمات عميقة في وجدان أدباء متوجين أمثال: "بيتر فايس" الذي أعلن "لم أكن يوماً ألمانياً!!

أمـا صـاحب النوبل "غانترغراس" القادم من مدينة تقع في بولونيا اليوم فلم يوفر انتقاداته للنازية وحروبها وانعكاسات ويلاتها على الفكر والوجود الألماني.. فاسـتحق وهـو الكاثوليكي الملحد تكريم مواطنيه الذين يعتبرونه معلماً من معالم ألمانـيا الحديثة... ألم يقف وراء سياسة "الأوسبوليتيك" التي تبناها آنذاك المستشار "فيللي براند"؟ ألم يشكل التزامه منذ مطلع السبعينات قدوة لجيل جديد من الأدباء؟ ففـي عـام 1959 نشـر "غراس" رائعته "الطبل الصفيح" التي تظهر تمرد الجيل الصاعد -الطفل- على عالم الكبار... ليدشن هذا الأديب المبدع "الواقعية الساحرة" (النقدية) رغم وصف النقاد لفلسفته بالباروكية... ومهدت لتلك الواقعية "الغراسية" كـتابات حملت اسم "أدب الأنقاض" ازدهرت على يد "ولغفان بروتشر" وهنريش بول" و "إيخ" و "مارتن فالسر" و "سيغريد لينز"... وتحول الجيل الجديد من الأدباء الألمـان للبحث عن وسيلة للتخلص من وزر وقيود الماضي المأساوي حسبما قال "بيـتر شـنايدر"... وظهـر تأثـر الحركة الطلابية الألمانية بالتحركات الطلابية الأوروبـية (أيـار 1968 فـي فرنسا)- التي دعمت نشاط أنصار حماية الطبيعة والحفـاظ على البيئة -منذ تلك الفترة. وترافقت إدانة النازية والفاشية مع انتقادات العنف بأشكاله في مؤلفات "كريستا وولف" و "بربارة هونغمان" و "أوي جونسون" التـي اسـتقر بها المطاف في بريطانيا رغم اعتمادها اللغة الألمانية في الكتابة... وفتح سقوط جدار برلين مطلع التسعينات الأبواب على مصراعيها أمام مشاحنات المؤرخين والكتاب خلال إعادتهم النظر في تقسيم الألمانيتين ثم توحيدهما بمنظار جديد.

وهـا هو "غانترغراس" يقارن بين وحدة الألمانيتين اليوم وبين توحيد الأقاليم الجرمانـية على يد الأمير "بسمارك".. في حين يسأل "بيرنهارد شلينك" في مؤلفه "القـارئ" كـيف يمكننا قراءة الفكر النازي بعد مرور 60 سنة على ولادته؟! ولم تبتعد حفنة من أدباء سويسرا الناطقة بالألمانية أمثال: "واي إس سيبالد" عن معترك تلك المشاحنات... ويفيد "سيبالد" في كتابه "حرب جوية وأدب" "إن الرواية الألمانية استرسـلت في الحديث عن الحرب وتجربة الجبهة وعودة المقاتلين لكنها تجاهلت آلام ومعانـاة المدنيين خلال قصف الحلفاء الجوي للمدن الألمانية: برلين وسواها

ومــن الجديد بالذكر أن كتاب جيل "الاتحاد الألماني" الجديد الذين رأوا النور في السـبعينات وما بعد أداروا ظهورهم للماضي بمآسيه على غرار "مارسيل بيير" و "جـيلا لوسـتيجر" و "سوسكيند" وأنجو شولتز... ليسلطوا الأضواء على مفارقات الحـب والسـعادة والعلاقات بين الجنسين... وقد مهدت القصائد الشعرية الطريق أمام الرواية بالنسبة لهذا الموضوع في مجموعات كل من:

"كــارل كــرولو" "ويــنر دورسون" و "بيتر ميوالد" و "آرنو شميد". وتتميز مؤلفــات الجـيل الجديد من الأدباء الألمان بتناولها لقضايا المرأة على يد كاتبات واعــدات أمــثال "كاتريــن اســكان" "وكارن دوف" "وفيليسيتاس هوب" و "إيلك شميتز"... هذا على صعيد الشعر والرواية والقصة القصيرة...

أما بالنسبة للمسرح فقد أكدت فعاليات وأنشطة هذا الفن الأدبي وجودها على خشــبة المهرجانات والعروض الأوروبية... ويكفي أن نذكر أسمَيْ كل من "بيتر هندكي" و "بوتو شتراوس" اللذين حققا شهرة عالمية.

ألــم يكشف الأول خلفية حرب البوسنة؟ ألم يفضح الثاني مثالب المجتمعات الأوروبية؟ في حين انتقدت المسرحية المعروفة "إيلفريدي جيلنكي" وبصوت مرتفع المناخ السياسي في النمسا اليوم وأصداء التمييز العنصري في المجتمع الألماني؟! وتعتــبر تلــك الأقلام من بقايا عصر الأنوار لمتابعتها مسيرة "ليسينغ" في "ناتان الحكـيم" التــي تدعــو للتآخي والتسامح واحترام الحريات.. كذلك الأمر بالنسبة "لشــيلير" فــي مسرحية "لصوص" و"غلايست" في "معركة آرمينوس"... ويصنف المســرح الوثائقــي الألماني- كما يلقب في بلاد الراين- في قائمة حركة عصر الأنوار والانفتاح ومن رواده:

"رولــف هوشــهات" و "بيــتر فايس" (التعليمات) "وتوماس بيرنهارد"... ولا يتوانى المخرجون الألمان في سعيهم لتجديد خشبة مسرحهم عن التطلع إلى كتاب خارج الحدود حين تفتقر مسارحهم وصالاتهم لنصوص متميزة كما هو الأمر عليه حالياً -ويحتل المخرج المسرحي مكانة الصدارة في ألمانيا اليوم.. وقد ابتعد هؤلاء عن نصوص "هاينر مولر" و "ويرنر شواب" لتطرفها حين تأخرت المواهب الشابة عــن مواكــبة الطلب على المسرح أمثال: رينالد غوتز وويرنر فريتش وماريوس فون ماينبورغ ورولان شملغنغ...

ومؤخــراً تجــرأ عدد من المسرحين الألمان فقاموا بتحديث نص: "فاوست"

لغوتيه إلى جانب هاملت وعطيل لشكسبير...

ومع تحول برلين اليوم إلى قبلة المثقفين الناطقين بالألمانية تدفقت إلى العاصمة الموحدة لألمانيا أقلام نمساوية وسويسرية ويابانية وروسية وأنكلوساكسونية... تستأنس بالتواصل والانفتاح والتجديد الطارئ على بلاد الراين منذ سقوط جدار برلين... ليغدو حيها القديم: "برنزولا وربيرج" في برلين الشرقية أشبه بالحي اللاتيني أوسان جيرمان: مرجل التقليعات الأدبية في باريس... فها هو "فلاديمير كامينير" الكاتب الروسي -مواليد موسكو 1961- يستقر في برلين منذ عام 1990 لينصرف إلى الكتابة باللغة الألمانية التي يتقنها بعد الروسية وينشر عدة مجموعات قصصية هذا في حين أطلقت مجموعة من الكتاب الأنغلوساكسون ما يسمى "بأدب البوب" على غرار البوب ميوزيك... ويتناول الظواهر السطحية في المجتمع الألماني دون الغوص إلى العمق ليثير زوبعة في فنجان... أما "جورج كلاين" و "أوليريخ وولكي" و "توماس بروسيغ"... فيسلط كل منهم الأضواء على برلين من زاويته.. ويتوقف "بروسيغ" عند جدار برلين يروي قصص معاناة من حاول عبوره،ومن حلم بسقوطه ومن عمل على هدمه... وقد أعدّ حول إحدى تلك القصص فيلم قصير يروي تلك الأحلام... أما "اينكا باراي" فتروي في "ملاكمة الظلال" تباين هندسة المدينة (برلين) الذي انعكس على علاقات سكانها... وتتساءل بمجرد خروجها من المنزل: هل تذهب إلى المنطقة الشرقية أم القسم الغربي لتتجول وتلتقط الذكريات؟! ويضيف "جورج كلاين" في روايته الأخيرة: "لاييسبار" (اسم مدينة المتاهات التي ابتدعها من مخيلته): "إن طوبوغرافية برلين سحرية كمتاهة الفكر الإنساني. فلا وجود فيها لمركز ولا لوحدة هندسية".

ولأول مرة ينصرف الأدباء الناطقون بالألمانية إلى وصف مدينة ألمانية – هي برلين- ذات شهرة عالمية في أعمالهم بعد أن اقتصرت مؤلفاتهم على الريف أولاً... وها هو "تيم ستافيل" في روايته "تيروردروم" "طريق العنف" يصور برلين كحلبة يخيم عليها العنف في الأعلام والتجارة.. في حين تحلم شريحة من المجتمع الألماني بعالم أفضل بعيد عن الأنانية والكراهية.. عنف خلّفه جدار برلين بمفاهيمه وتأثيراته على حياة العاطلين عن العمل والمهاجرين والنازحين اليوم...

من هنا انطلق البحث عن الاعتراف العالمي بالإنسان الألماني الجديد الذي يتوق "لربط الماضي بالحاضر مع مراعاة البعد الزمني" كما قال "سيبالد" في

"دوار".. "سيبالد" الذي هجر مسقط رأسه (من مواليد عام 1944) منذ عشرين عاماً ليستقر في بريطانيا ويصبح من مشاهير الكتاب الألمان منذ خمس سنوات فقط... ففـي "دوار" يرتحل الكاتب مع "ستندال" و "كافكا" و "كازانوفا" وسواهم من الأدباء في رحلة خارج الخوف والعنف والآلام...

أما "شلينك برنهارد" فقد نشر مجموعة قصصية تحمل عنوان "هروب الحب" تـروي بأسـلوب صـدامي الخيانة الزوجية وخداع المخادع... في حين تتناول "كاتريـن شـميدت" -مواليد غوتا 1958- في "رحلة لينفسن" قصة فتاة عاملة في ألمانيا الشرقية (تجري الأحداث في مدينة "تورينغ" قبل 13 عاماً من سقوط جدار برليـن) تدعـى "جوزيفا" تصبح حاملاً فتقرر مع جدتها الهروب من برلين لمنح مولودهـا هويـة جديدة وقد نشرت "شميدت" مجموعتين شعريتين إلى جانب عدة روايات. كذلك عرفت "تاوادا يوكو" -من مواليد اليابان 1960- تعيش في هامبرغ منذ عام 1989 وتكتب باللغة الألمانية شهرة في بلاد الراين ووطنها الأم على حد سواء.. حصدت جائزة "آكوتاغاوا": أرفع الجوائز الأدبية في الأرخبيل عام 1993 -نشـرت حتى اليوم 15 عملاً أدبياً باللغة الألمانية- ولأنه يتقن عدة لغات ويكتب فـي صـحف فرنسية وألمانية وإسبانية وإنكليزية ذاع صيت "بيتر ستام" (مواليد 1963)- وها هو في مجموعته القصصية "الانزلاق" يجد صعوبة في التواصل مع الآخريـن ربمـا يعود السبب إلى طموحه المتواضع وصعوبة الالتزام في الحب الـيوم.. كذلك يحتل "مونيوديس بيريكلس" مكانة متقدمة في الآداب الألمانية رغم كونه من مواليد سويسرا 1966 لوالدين يونانيين... ففي روايته الجديدة "ثلج" ينكب البطل ابن أحد الأغنياء الألمان على دراسة تصاميم أحدث آلات التبريد سراً رغم أنـف والـده الذي تنتج مصانعه المثلجات... يختلط الوريث بعالم العمال ليكتشف مشـاكلهم... مـن هنا تأتي أهمية هذا العمل الأدبي... وعلى غرار "سيبالد" الذي هجـر ألمانيا ليحط في عاصمة الضباب كذلك تغادر "برجيت فانديربيك" موطنها الأم لتسـتقر في فرنسا وتنشر خمس روايات أما زميلها "هلموت كراوسر" مواليد عام 1964- فقد نشر ست روايات ومسرحية وعدة مجموعات شعرية... في حين يسـلط "إيـنغو شولتز" في "أوقات السعادة" الأضواء على الحياة اليومية في ألمانيا الشـرقية من خلال مجموعة من الأحداث تشكل قصصاً قصيرة التقط شخصياتها من الشارع... و "شولتز" من مواليد 1962 في دريسدن- عمل في إحدى المجلات

الروســية فــي ســان بطرســبورغ.. تأثر بتشيخوف وخليبنيكوف- أما "توماس غلافانــيل" أشهر كتّاب "فيينا" باللغة الألمانية فيمارس رياضة الشطرنج... يتناول في روايته الجديدة "لعبة مؤجلة" خلفية ما يجري خلال مباراة تلك الرياضة ونفسية لاعبي الشطرنج من خلال مأساة "كارل هافنر" الذي كاد أن يصبح بطل العالم في هذه الرياضة الفكرية المتميزة..

Foreign Literature Quarterly, No. 109, Winter 2002, Twenty Seventh Year.

Contents

8. Subjugating the Poet, by Kristeh Jajanskii, tr. by Walid Al Sibaey.
9. The General, by Ray Rizal, tr. by Tawfiq al Assadi.
10. Disappointment, by Thomas Mann, tr. by Adnan Habal

C Poetry

11. Poems by Leopold Sengor, tr. by Wafa Shawkat.
12. Two Poems from Australia, by Les Murray, tr. by Hassan Nasir
13. Prayers from Caucasian Heritage, from Shingwaza, tr. by Shafik Ismael.

D Drama.

14. The Covetous Knight, by Aleksandr Poushkin, tr. B]
15. Adnan Jamous.

E Book Reviews

16. A Review of contemporary German Literature, translated from the French Le monde, by Huda Antiba.

□□

الآداب الأجنبية، العدد 109، شتاء 2002

السنة السابعة والعشرون

المحتويات :

ر.م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم
1.	اللغة كتجسيد للإيديولوجيا	رئيسة التحرير : د.بثينة شعبان	
	أ - المقال		
2.	اللغة والمعنى والتاويل	جوناثان كارلر	رشاد عبد القادر
3.	حقل فوكو	تشارلز ليمرت	خالدة حامد
4.	لغة اسبانية المستعربة وأصول اللغة الاسبانية.	رامون مننذث بيدال	علي ابراهيم الأشقر
5.	المسرح منذ عام ألف وتسعمئة وأربعين	لاغارو ميشار	سلوى الباني
	ب - القصة		
6.	ثلاث قصص من أليس بوللو	أليس بوللو	د.محمد أحمد طجو
7.	بارقة أمل	بريس مازيخوف	فاتح بمنيني
8.	السطر على الشاعرة	كرسته جاجانسكي	د. وليد السباعي
9.	الجنرال	راي ريزال	توفيق الاسدي
10.	الخيبة	توماس مان	عدنان حبال

□□□

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

العـــدد 109 شـــتاء 2002 الســـنة الســـابعـة و العشـــرون

ARAB WRITERS UNION – DAMASCUS, SYRIA